ROTA DO ROMÂNICO

Simbologia do Românico de Penafiel

XOSÉ LOIS GARCÍA

CENTRO DE ESTUDOS DO ROMÂNICO E DO TERRITÓRIO

Simbologia do Românico de Penafiel

Fotografia da capa: Igreja de Boelhe (Penafiel). Cornija norte. Modilhão.

FICHA TÉCNICA

PROPRIEDADE
Rota do Românico

EDIÇÃO
Centro de Estudos do Românico e do Território

COORDENAÇÃO GERAL
Rosário Correia Machado | Rota do Românico

REVISÃO DA EDIÇÃO
António Coelho – Joaquim Costa | Rota do Românico

TEXTO
© Xosé Lois García

TRADUÇÃO
António José Queiroz

FOTOGRAFIA
R. Sousa Santos
António Cabral
Rota do Românico

PARCERIAS
Associação dos Amigos da Biblioteca Municipal de Penafiel
Sentir Património

DESIGN DA COLEÇÃO
Abigail Ascenso e Fedra Santos

PAGINAÇÃO
Fedra Santos

IMPRESSÃO
Gráfica Maiadouro

TIRAGEM
1000

DATA DE EDIÇÃO
1.ª Edição | Outubro de 2018

ISBN
978-989-97769-8-2

DEPÓSITO LEGAL
447 141/18

Centro de Estudos do Românico e do Território
Praça D. António Meireles, 45
4620-130 Lousada
T. +351 255 810 706
F. +351 255 810 709
rotadoromanico@valsousa.pt
www.rotadoromanico.com

Simbologia do Românico de Penafiel

XOSÉ LOIS GARCÍA

Índice

A “Simbologia do Românico de Penafiel”, a mais recente publicação editada pelo Centro de Estudos do Românico e do Território (CERT), afirma-se, por várias razões, como uma obra marcante para a Rota do Românico e para os seus potenciais leitores.

Por um lado, constitui a primeira obra do CERT cujo texto não é de um autor português: Xosé Lois García, uma das maiores figuras do panorama literário e cultural da nossa vizinha Galiza.

Por outro lado, a abordagem que esta publicação encerra, apesar de sintética, destaca-se pelo seu carácter inovador, especialmente no contexto da produção de conhecimento que o projeto da Rota do Românico tem vindo a promover desde a sua apresentação pública, em 2008, mais ligada a temáticas históricas, arquitetónicas e artísticas dos bens patrimoniais.

Nesta obra de Xosé Lois García procura-se, sobretudo, contribuir para a descrição e interpretação dos aspetos simbólicos ligados ao trabalho dos escultores medievais, materializado nos capitéis, nos modilhões, nos tímpanos, nos arcos, nas colunas e noutros elementos iconográficos dos edifícios românicos.

Tomando como referência quatro igrejas do concelho de Penafiel que integram a Rota do Românico (São Pedro de Abragão, São Gens de Boelhe, Salvador de Cabeça Santa e Salvador de Paço de Sousa), o autor apresenta a sua visão do significado cósmico e absoluto dos citados elementos, à luz da Bíblia e dos Bestiários medievais, mas também das tradições e culturas orientais, entre outras fontes. Esta visão é, naturalmente, extensível a muitos outros monumentos da Rota do Românico, pela repetição das formas e dos temas presentes.

Deste modo, tomaremos conhecimento do simbolismo dos diversos pormenores escultóricos pétreos, quer sejam os de natureza antropomórfica (atlantes, contorcionistas, faunos, sereias…), zoomórfica (águias, bois, dragões, leões, serpentes…), fitomórfica (amêndoas, oliveiras, palmeiras, rosas, videiras…), geométrica (círculos, cruzes, losangos…) ou numérica.

A “Simbologia do Românico de Penafiel” representa a 12.ª publicação temática do CERT. Como nos explicará Xosé Lois García no texto dedicado à Igreja de São Gens de Boelhe, estamos na presença, portanto, do número espiritual mais elevado, símbolo da perfeição e da totalidade…

ROSÁRIO CORREIA MACHADO
Diretora da Rota do Românico

Pórtico

Xosé Lois García nasceu na cidade de Lugo (Galiza), em 1945. Cresceu no território da Ribeira Sacra, entre soutos e vinhedos sobranceiros ao rio Minho. Após cumprir serviço militar, trabalhou e estudou em Barcelona. E aí constituiu família.

Autor de uma vasta e heterogénea obra literária cujo início remonta a 1972, cedo se interessou pela cultura lusófona e disso há inúmeros testemunhos. Não só em Portugal mas também no Brasil e nos países africanos onde se fala oficialmente a nossa Língua. Em boa verdade, Xosé Lois García é um galaico-português, já que para ele o Minho é um rio que sempre uniu e nunca separou. Por isso conhece como poucos as terras e as gentes das duas margens. Margens extensas, diga-se, que para norte se estendem até à Finisterra e para sul vão além do Tejo.

Mas se há região portuguesa que conhece particularmente bem é esta, a do Tâmega e Sousa. Aqui o vi pela primeira vez junto à igreja medieval do mosteiro beneditino de Travanca. Foi-me então apresentado pelo poeta amarantino Manuel Amaral. Estava também presente o poeta Luís Veiga Leitão. Começava aí, nesse dia 4 de agosto de 1984, uma longa relação de amizade que perdura até hoje.

Esse referido roteiro não se limitou a Travanca. Dele faziam também parte outras igrejas românicas. As notas que então colheu deram origem ao livro *Simbologia do românico de Amarante*, que também traduzi.

Outras visitas se seguiram. A partir de Vila Meã (onde nasci e resido), comigo partiu Xosé Lois García à descoberta de outras terras onde o românico deixou significativas marcas. Como é natural, Penafiel não ficou fora desse percurso. Várias foram, pois, as viagens por este concelho. Numa delas tivemos a companhia do meu colega e amigo Fernando Ferreira Gomes.

Tal como aconteceu relativamente a Amarante, e com algumas terras da sua Galiza natal (Pantón, Sober, Chantada), Xosé Lois García escreveu também alguns apontamentos sobre as magníficas igrejas românicas penafidelenses. E uma vez mais dirigiu a sua atenção para o estudo das figuras que austeros e sábios artífices bordaram a cinzel há largas centenas de anos. Ainda bem que o fez. O conhecimento do nosso património artístico ficará seguramente mais enriquecido.

De facto, se é verdade que o interesse pelo estudo do românico português já vem de longe – remonta ao início da década de 70 do século XIX –, não deixa igualmente de ser verdade que esse estudo privilegiou quase sempre a análise arquitetural, nomeadamente as plantas e os elementos de construção. Para além, claro está, da sua geografia.

Embora tenha sido dada alguma atenção ao “sentido” e ao “espírito” desta arte (citem-se, a título de exemplo, os nomes de Reinaldo dos Santos, Aarão de Lacerda, Artur Nobre de Gusmão ou Carlos Alberto Ferreira de Almeida),

só a partir de finais do século XX é que essa simbologia passou verdadeiramente a ser estudada de forma mais sistematizada por alguns investigadores portugueses.

Entender-se-á, pois, a importância (diria mesmo a singularidade), no contexto da bibliografia relativa a este estilo artístico em Portugal, do livro que Xosé Lois García dedicou ao românico amarantino. E naturalmente, por razões óbvias, o interesse que terá para os investigadores (e não só) o que agora dedica ao românico penafidelense.

Tal como nos nossos dias, os símbolos estiveram sempre presentes em todas as sociedades. Na Idade Média foram particularmente importantes enquanto instrumentos de propagação da fé cristã. Mas não só. A dicotomia entre Deus e o Diabo, o Paraíso e o Inferno, a Virtude e o Pecado, em suma, entre o Bem e o Mal – cuja representação simbólica guarneceu tímpanos, capitéis, mísulas e modilhões –, essa dicotomia, como vinha dizendo, serviu também para controlar mentalidades e moralizar comportamentos, com o fim de evitar a heresia e a desordem social. O românico prestou, pois, inestimáveis serviços à Igreja e à Religião.

Embora as sociedades medievais fossem maioritariamente analfabetas, uma classe havia (o clero) que conhecia bem os símbolos, através dos Bestiários, dos textos clássicos (cristãos e pré-cristãos) e da Bíblia, livro que, no dizer do historiador Jacques Le Goff, representava "o grande sistema simbólico do Ocidente".

Era, pois, a partir da Bíblia que se fazia a ligação entre o divino e o humano. Sabiam-no os membros do clero e, através destes, os mestres e os artífices. O povo acabou também por saber o que era preciso que se soubesse, pois foi sobretudo para o povo analfabeto que se "escreveu" essa eloquente "Bíblia de Pedra".

Após os finais do século XV, isto é, a partir da generalização das técnicas de impressão dadas a conhecer por Gutenberg, a alfabetização avançou a olhos vistos.

Hoje, todos (ou quase todos) sabem ler e interpretar o que vem em livros, jornais, revistas e plataformas digitais. Mas, curiosamente, poucos conseguem ler ou interpretar o que canteiros anónimos, por orientação de mestres e clérigos, deixaram expresso nas vetustas pedras das igrejas românicas.

Xosé Lois García conhece bem esses símbolos e os seus significados. Neste seu magnífico trabalho sobre o românico de Penafiel, partilha connosco, uma vez mais, esse singular e enigmático conhecimento.

Em boa hora, pois, se publica este livro com a chancela da Rota do Românico. Mas justo é que se refira também o papel determinante da Associação dos Amigos da Biblioteca Municipal de Penafiel na sua edição. De facto, foi a esta Associação que Xosé Lois García entregou o destino do seu livro. Esse destino, diga-se, não poderia ter um final mais feliz.

ANTÓNIO JOSÉ QUEIROZ
Historiador

Introdução

Em primeiro lugar, o meu agradecimento ao Doutor António José Queiroz que me deu a conhecer o magnífico românico de Penafiel e me incentivou a escrever este trabalho sobre a simbologia do mesmo. Para ele, pois, o meu profundo reconhecimento pela descoberta destes inesquecíveis e abundantes símbolos que se encontram no concelho de Penafiel.

Tanto a arte como a simbologia românicas não podem ser entendidas sem os recursos da tradição e sem as fontes dos bestiários, os tratados sobre botânica e sobre temas teológicos dos pais da Patrística, dos pensadores e intérpretes do sagrado da época medieval.

Na sua universalidade, o românico bebeu de diferentes fontes. A sua simbologia sustenta-se nos pilares da Antiguidade; ao descobri-la, o cristianismo adaptou esses formatos dando-lhes uma interpretação em função da sua doutrina. A mensagem cristã foi propagada por meio desta iconografia, que difundiu essa doutrina e a moral escrita em elementos figurativos. A grande maioria dos habitantes desta e de outras terras eram, pois, capazes de fazer uma leitura correta, em função da prédica sacerdotal, da canónica e da doutrina eclesiástica.

O românico, porém, remete-nos ainda para outros grandes mistérios através dos símbolos que nos falam sobre os nossos micro e macrocosmos, sobre aspetos míticos e históricos, e até de outros relatos, que nos levam a tentar decifrar a mensagem da pedra.

Foi com particular prazer que visitei as igrejas românicas de Penafiel, situação que me permitiu contactar com o legado que as coletividades desta ampla geografia portuguesa souberam estruturar e erigir nestas pedras seculares.

Neste livro, o leitor atento notará a falta da Igreja de São Miguel de Entre-os-Rios. A explicação é simples: mercê das alterações que sofreu a sua estrutura primitiva, é mínima a presença dos elementos românicos. Coincidindo o reduzido número desses elementos com os que estão presentes em Boelhe e Cabeça Santa, considerei que a referida igreja da freguesia de Eja não justificaria um capítulo próprio.

Barcelona, 31 de janeiro de 2013

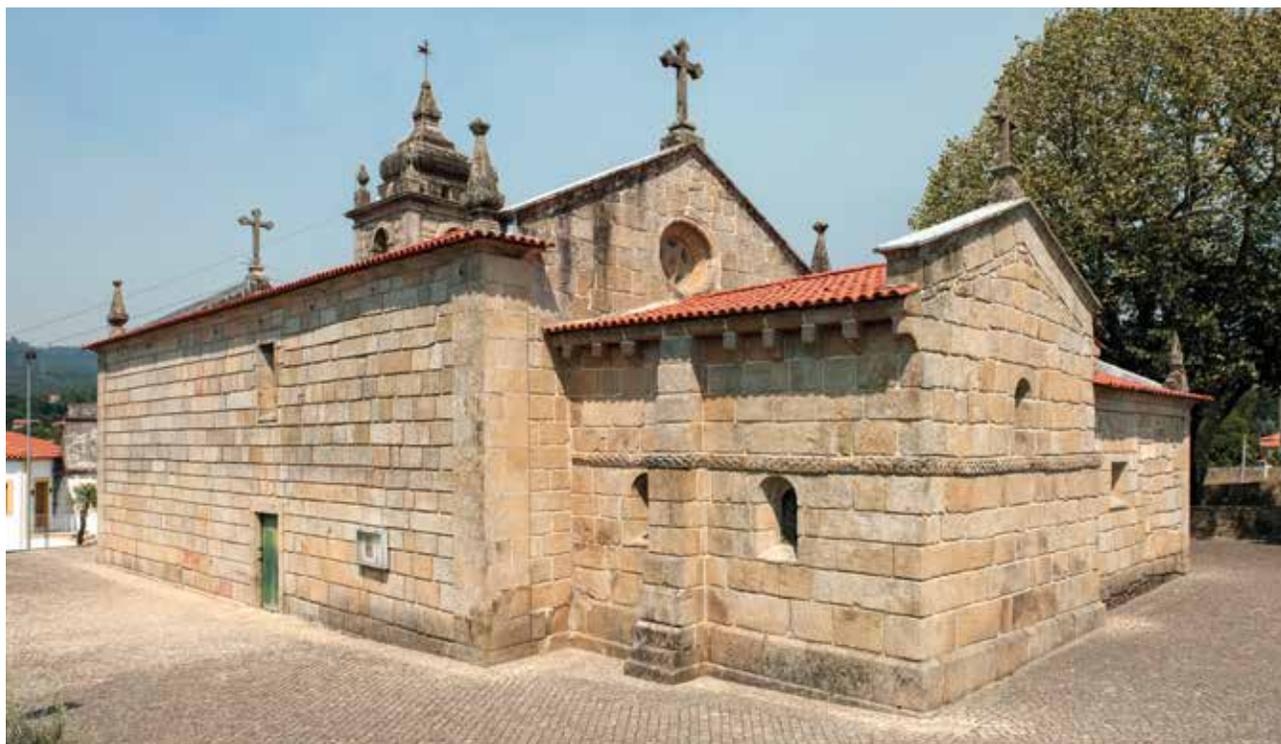
XOSÉ LOIS GARCÍA

Abragão

A Igreja de São Pedro de Abragão, situada num enclave da Rota do Românico, relata-nos o esplendor do que foi a sua construção do século XIII. Fez parte das fundações que Dona Mafalda, filha do rei D. Sancho I, determinou em diversas áreas do Norte de Portugal. Alterada quase na sua totalidade no século XVIII (a exceção foi a ábside), foi declarada Monumento Nacional em 1977.

O presbitério desta Igreja apresenta uma das exibições mais interessantes do românico português, cujas fontes originais emergem dos Mosteiros de São Pedro de Rates, do Salvador de Paço de Sousa e do Salvador de Travanca. Sobretudo deste último, dado que os quatro capitéis do presbitério de Abragão repetem a forma e o contexto dos capitéis do pórtico-mor de Travanca, replicados em ambos os lados daquele mosteiro, no que respeita aos dois atlantes e às aves.

A repetição deste formato em Abragão remete para a escola do mestre de Travanca, que, aliás, irá influenciar outras categorias básicas do românico português, nomeadamente no seu contexto estético e simbólico. É isso justamente o que acontece no românico de Abragão.

No primeiro capitel da parte direita da arcada, visto desde a nave, localizamos dois robustos atlantes, cujas cabeças estão mesmo no vértice do capitel, apoiando as mãos numa folha de palmeira, símbolo de equilíbrio e de justiça. Estas robustas e musculadas figuras transcendem

Igreja de Abragão. Vista geral.

Igreja de Abragão. Arco triunfal. Capitel.

dessa ideia medievalista de personagens bochechudos, guardiães do sagrado, que surgem frequentemente erigidas em portas e entradas dos templos. Personificam também o herói, os cavaleiros e aristocratas medievais, sempre zelosos na defesa do sagrado. Essa postura impetuosa representa a liberdade individual e a imortalidade em toda a transcendência do sacrifício pessoal.

O culto ao herói na Idade Média configura-se em conjunção dupla, no que se refere ao tema espiritual e material. Os atlantes ou heróis do referido capitel estão ligados ao ofício dos cavaleiros cristãos, tão reconhecidos e expostos na literatura de Raimundo Lúlio.

Tanto os dois atlantes de Abragão como os dois de Travanca, cuja postura corporal se apoia na folha de palmeira, rodeados por ramos vegetais, simbolizam o potencial cósmico da matéria. Como é bem sabido, o cristianismo adotou estas figuras da mitologia grega dando-lhes outro sentido espiritual na sua particular interpretação. Estas figuras são exibidoras da força física. Atlante (ou Atlas), que era irmão de Prometeu, Epimeteu e Menoécio, atacou com outros titãs o monte Olimpo, morada dos principais deuses do panteão grego; por isso, foi condenado a carregar sobre os seus ombros a abóbada celeste. No caso concreto de Abragão, tem sobre si a abóbada do arco principal do presbitério.

Simultaneamente, as cabeças desses atlantes estão erguidas para o céu, como que indicando a personificação espiritual nos seus transes e poderes divinos. Esta postura particular remete-nos à prédica eclesial da época que transcende a conotação bíblica. No Salmo 84:9, lemos: «Senhor, Deus dos exércitos, escutai a minha oração, prestai-me ouvidos, ó Deus de Jacob»[1].

1 As citações bíblicas que se fazem nesta publicação foram tomadas da *BÍBLIA SAGRADA*. 8.ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1978.

A pregação está bem contextualizada na postura e no olhar dos atlantes, como pode ler-se neste texto de Isaías 17:7, que diz: «Naquele dia, o homem voltará os seus olhos para o Criador, seus olhos contemplarão o Santo de Israel». Também o oficiante podia indicar aos crentes, presentes na nave da igreja, a postura reclamatória destes personagens, aludindo ao seguinte texto de São Paulo, na Carta aos Hebreus 12:2: «... com os olhos fixos em Jesus, autor e consumador da fé, o Qual, pela alegria que Lhe fora proposta, suportou a cruz, desprezando a ignomínia, e está agora sentado à direita do trono de Deus».

Na parte superior deste capitel, tal como nos restantes, a decoração da cornija é uma corda de dois fios que configura elementos primordiais: um círculo, símbolo da totalidade de Deus, e, no seu centro, uma cruz aspada. Simbolizando as voltas do vento pelo seu contínuo entrançado, a corda representa o espírito de Deus, impalpável e ativo. Daí que a possamos considerar como representação dos poderes divinos e sustentadores da ordem cósmica. Por ser imagem associada ao vento, simboliza também o hálito sustentador da energia criadora.

O vento de Pentecostes é mencionado nos Atos dos Apóstolos 2: 2-1: «Quando chegou o dia de Pentecostes, encontravam-se todos reunidos no mesmo lugar. Subitamente ressoou, vindo do céu, um som comparável ao de forte rajada de vento, que encheu toda a casa onde se encontravam». Assim, o sopro vital de Deus, como criador do universo e das criaturas, representa, nestes formatos ondulados, uma variedade temática relacionada com o vento, que podemos conotar com múltiplos relatos que aparecem na Bíblia e que modulam várias imagens nas quais se contextualiza essa força criadora.

O percurso das duas cordas, configurando círculos e cruzes entrelaçadas, pode ser visto como símbolo de união e movimento. Este tipo de laços e axadrezados, que

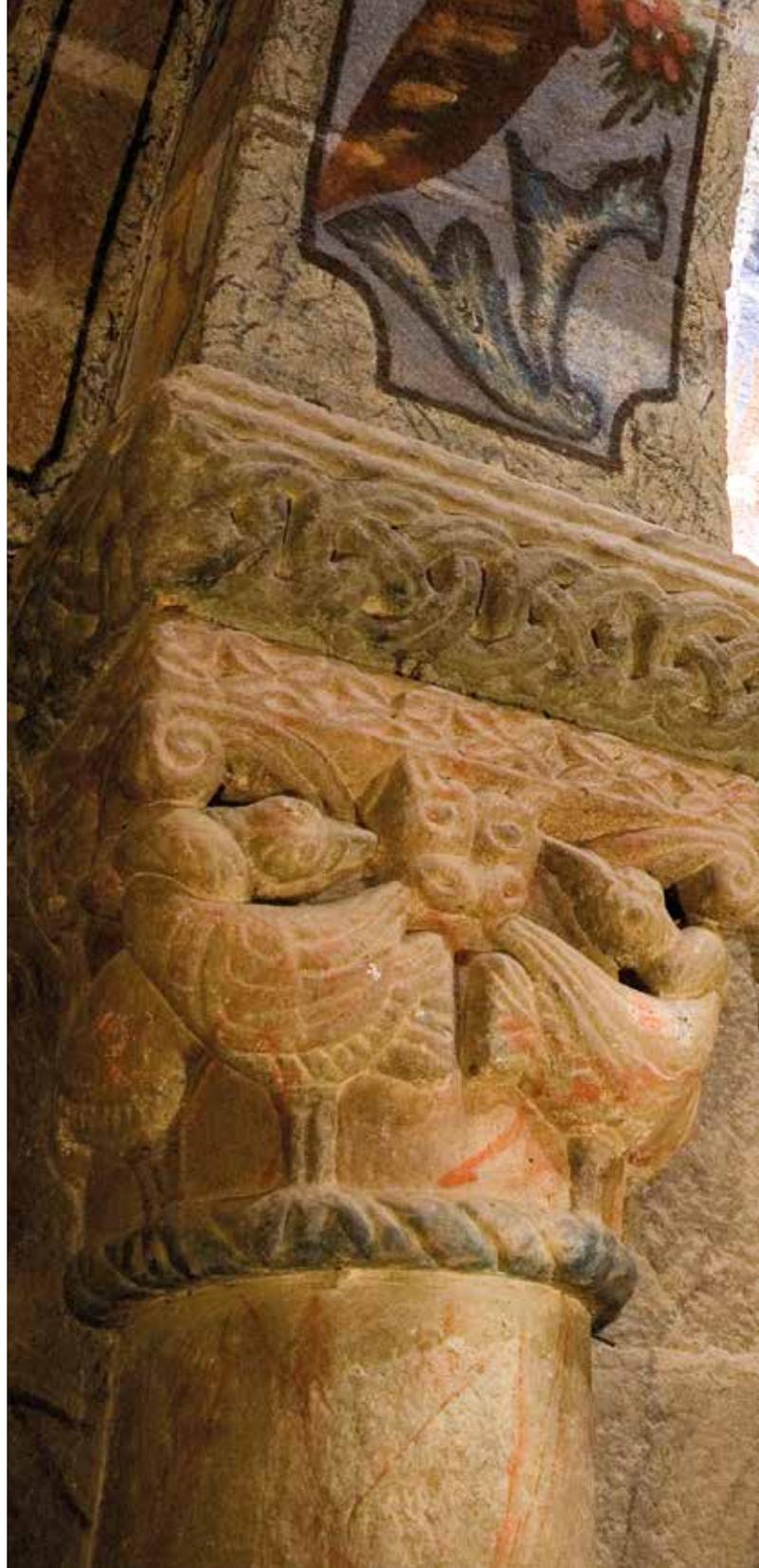
encontramos em muitos templos, marca a divisão de dois espaços: o inferior representa a terra; o superior, o céu. Concretiza igualmente a distinção entre espírito e matéria.

No capitel esquerdo, da primeira arcada, a par do que acabámos de comentar, encontramos dois grupos de duas aves vigorosas, entrelaçadas pelo pescoço. Cada um dos laços coincide com o vértice dos lados do capitel. Neste caso, o laço simboliza a união de amores. Esta representação é muito comum na iconografia românica, assim como nos bestiários medievais. Isto aplica-se sobretudo às rolas, sem que, contudo, fiquem à margem outras espécies de aves. É o caso de Abragão: pelos robustos bicos das aves, pela tensão e robustez dos seus corpos, tudo aponta para que se trate de águias.

A águia é, de facto, uma das aves míticas que em diversas culturas tiveram (e continuam a ter) um papel de destaque. De simbologia muito especial, forma parte do Tetramorfos, isto é, dos quatro animais a que se refere Ezequiel e que simbolizam os quatro evangelistas. Entre estes, São João é representado pela águia.

Em vários bestiários medievais foi interpretada de maneiras diferentes. O bestiário Toscano diz que a águia orienta as crias constantemente para o sol. Se alguma delas não suportasse os raios solares, era lançada para fora do ninho. No mesmo sentido aponta Santo Isidoro de Sevilha, nas suas *Etimologias*, ao escrever: «A águia toma o seu nome da agudeza da sua vista *acumen oculorum*. Consta que olha de frente os raios do sol sem fechar os olhos».

Nos bestiários catalães faz-se a seguinte descrição: «A águia é uma ave muito gentil e, por isso, é nomeada como senhora de todas as aves». Nesses bestiários afirma-se ainda: «E por isso S. João Evangelista é pintado pela Santa Igreja semelhante à águia, porque guarda com firmeza o sol da justiça». Estas e outras afirmações

Igreja de Abragão. Arco triunfal. Capitel.

contribuem para confirmar que a águia é uma ave solar.

Também nos alvores do cristianismo medieval se confirmavam os atributos trinitários ao assinalar que a águia punha somente três ovos. Esta ave foi frequentemente motivo de exaltação, tanto na literatura sacra como na profana. Sendo indubitavelmente um símbolo solar, tem os seguintes atributos de poder: libertação, resistência, vigilância e inovação.

No contexto bíblico encontramos várias citações sobre o tema; delas selecionaremos apenas duas que colocam a águia nesse âmbito sagrado. O profeta Isaías 40:31, diz: «Mas aqueles que confiam no Senhor renovam as suas forças; têm asas, como a águia, e voam velozmente, sem se cansar, e correm sem desfalecer». Também o profeta Ezequiel 17: 3-4, assinala: «Dirás: Assim fala o Senhor Deus: A grande águia, de asas enormes e compridas cobertas de plumas multicolores, veio do Líbano comer a ponta do cedro; Apanhou o ramo mais elevado, e levou-o para o país de Canaã, e colocou-o numa cidade de negociantes». Textos proféticos, cuja transcendência é simbolizada pela rainha de todas as aves, envolta em todo o seu fulgor e representando o triunfo espiritual sobre o pecado; por isso a vemos em muitos ícones estrangulando serpes. Uma alegoria do triunfo do bem sobre o mal.

Sobre as caudas destas duas parelhas de águias contemplamos três cabeças de mamíferos que espreitam entre os ramos, com olhos ferozes e prontos para o ataque. Mas as águias, no seu entrelaçado, estão vigilantes: cada uma delas em pose ativa e com a cabeça virada para trás. Esta pose de alerta foi estudada por Olivier Beigbeder em muitas das aves da iconografia do românico francês. No seu livro *Lexique des symboles*, afirma: «É muito natural que as aves, seres alados, assim como os grifos, que se representam com frequência mordendo as asas, para simbolizar a preguiça, a passividade feminina ou a condenação, ou também a aspiração ao absoluto, estejam em posição de contraste». Uma opinião nada vulgar, mas não absoluta, face a outros estudos sobre este tipo de formatos e composturas.

O segundo arco do presbitério arranca, como o anterior, a partir de duas colunas. Neste espaço sagrado, em que se representam os quatro Evangelhos, os dois capitéis são compostos por motivos vegetais. Cada capitel tem duas palmeiras cujo tronco está colocado nos seus respetivos vértices. As palmeiras têm oito ramos, quatro de cada lado. Temos, pois, dois números: o quatro e o oito. O número quatro representa a harmonia, os quatro pontos cardeais, as quatro estações, os quatro elementos: fogo, água, ar e terra. Representa igualmente os quatro Evangelhos, os quatro rios do Paraíso e as quatro aspas da cruz. No Apocalipse, fala-se dos quatro viventes, dos quatro ginetes e dos quatro anjos assentados nos quatro lados da terra que serão destruídos no Juízo Final.

O número quatro encontra-se, pois, individualizado em diversos motivos iconográficos do românico, sejam ramos, pontos esféricos, linhas geométricas, entre outros. Assinala sempre um símbolo terreno. É, em suma, um símbolo cósmico e ascensional no qual se referenciam as árvores, as escadas e as torres que se elevam da sua base terrena. Em Isaías 11:12, encontramos sinais ascensionais e significantes deste número: «Levantará o seu estandarte entre as nações, para juntar os exilados de Israel, e reunirá os dispersos de Judá dos quatro cantos da terra».

Para os filósofos da Grécia Antiga, nomeadamente os pitagóricos, o número quatro, que associavam ao quadrado, simbolizava o terreno e todo o espaço da criação existente, em oposição ao ilimitado do céu. As quatro aspas iguais da cruz grega representam, pois, o quadrado. A cruz não nasceu com a crucifixão de Jesus Cristo: é muito mais antiga e aparece já esculpida em gravuras pétreas do Paleolítico.

Igreja de Abragão. Capela-mor. Capitel.

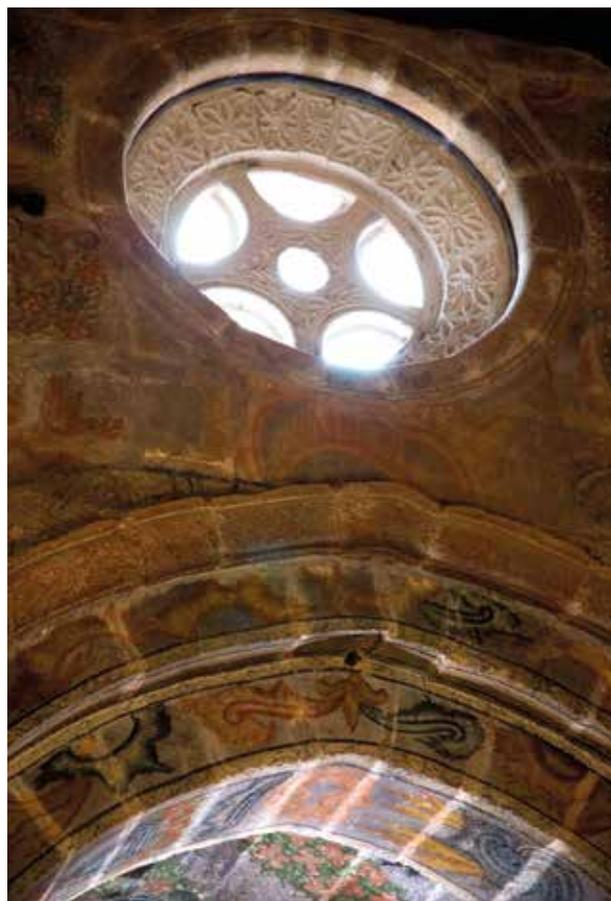
Se somarmos os quatro ramos de um lado da palmeira aos quatro do outro lado, teremos o resultado de oito, um símbolo celeste. Daí que esta palmeira, tão equilibrada pelos quatro ramos laterais, represente, na sua totalidade e integridade, as atribuições celestes. Neste sentido, tanto Pitágoras como Aristóteles o interpretaram como o número da perfeição e da terceira potência.

Em Abragão, simboliza o equilíbrio cósmico, tendo em conta a seguinte equivalência do 4+4=8. Estamos, assim, em presença de um número universal que a maioria das culturas e religiões interpretou e cultivou.

Por meio do batismo e da ressurreição, este número celeste representa também dois renascimentos da vida espiritual. Sobre ele, diz J. C. Cooper: «Espiritualmente, o oito é a meta do iniciado depois de ter passado pelas sete fases do céu». O mesmo autor diz ainda que é o número do paraíso e isso concorda com a ideia dos filósofos e místicos da época medieval, que sublinharam que o paraíso celestial e a morada das hostes de Deus estavam na oitava abóbada celeste. O grande espaço do trono vem descrito nos seguintes capítulos do Apocalipse: 4: 2-4, 20: 4-11, 22:1.

Do período que vai desde o Beato de Liébana até aos fulgores dos cistercienses, muitos dos símbolos expressaram-se pela soma dos elementos que o configuram. Os templários tiveram grande paixão pelo número oito. Daí a sua adoção pela simbologia numérica do cristianismo, abundantemente expressa na arte românica. O octógono, que tanto sentido teve para os intérpretes da cabalística e da alquimia, reflete um amplo testemunho sobre múltiplas interpretações que se justificam neste número. Para Santo Agostinho, o número oito representa a vida dos justos e outras características virtuosas.

Entre os formatos fitomórficos das palmeiras, que continuamos a descrever, encontramos três cabeças de faunos como elemento de separação. O fauno, com os seus pequenos chifres, representa a luxúria demoníaca. No contexto dualista, todos os capitéis até agora descritos configuram a parte benévola e espiritual. No caso dos faunos, representa-se a maldade, o engano e a hipocrisia.

É significativo que, entre as palmeiras e outros vegetais, se advertissem os fiéis da presença do mal. Esta mensagem lembra a parábola do trigo e do joio, no Evangelho de Mateus 13: 24-30. Os versículos 24 e 25 dizem: «O reino dos céus é comparável a um homem que se-

Igreja de Abragão. Parede do Arco Triunfal. Rosácea.

meou boa semente no seu campo. Ora, enquanto dormiam os homens, veio o inimigo, semeou joio no meio do trigo, e afastou-se». Este exemplo vem lembrar-nos de que devemos estar alerta, já que entre o grão (a semente perfeita) está também o joio.

Na parte exterior da ábside de Abragão encontramos uma rosácea, mesmo na elevação do arco medianeiro, entre a nave e o presbitério. É o que introduz a luz solar nesta nave. Consta de cinco estrias que configuram cinco vãos pelos quais entra a claridade. Há ainda outro, mais ao centro, de forma circular.

As cinco estrias apresentam-se em formato de pentagrama, se bem que não estejam estruturadas como pentagrama; os seus cinco lados, porém, determinam essa estrutura. Este elemento geométrico tem um amplo número de símbolos, dos quais destacaremos dois dos seus significados.

O pentagrama expressa a união desigual entre o dois e o três, representando o dois o feminino e o três o masculino. Outro dos seus atributos é o de estar relacionado com a estrela dos druidas. Também os pitagóricos o consideravam como signo do conhecimento. Fez ainda parte da sacralização do Alfa e do Ómega, entre outros atributos. Durante a Idade Média, o pentagrama foi utilizado como totem para afastar os maus espíritos.

Pelo meio do quadrante da ábside passa uma fita de três cordas, que, no seu traçado, configura vários laços de união, demarcando dois espaços.

O superior representa o céu e o inferior a terra. Mas, esses laços unificam-se e todos eles estão esculpidos face à parte inferior. É um elemento significativo, no que se refere às ligações do ser humano, como se pode constatar em várias passagens bíblicas.

Igreja de Abragão. Capela-mor. Friso e pinturas.

Boelhe

Deixando Abragão viajamos pela prodigiosa paisagem que assenta na margem direita do rio Tâmega. Por essas delicadas voltas de estrada chegamos ao monumento românico de São Gens de Boelhe. Pelas surpreendentes matizes que se desdobram entre o cósmico e o humano, mantendo essa relação íntima e imperiosa para alcançar outras vicissitudes relativamente a este pequeno retângulo, percebemos logo à primeira vista que a pedra tem aqui um singular mistério.

Uma construção assim, tão pequenina, engrandece-se com a sua matéria simples. Toda essa massa lítica não é mais que o indicativo de que à palavra prefere o silêncio, para que toda essa ordem escultórica fale aos nossos olhos. Diz-se que esta igreja românica é a mais pequenina de Portugal. Eu diria que neste reduzido espaço cabem todas as sensibilidades místicas, porque a pedra justifica todas as conclusões do que aqui se configura.

Tinha razão Miguel Torga no que escreveu no seu *Diário* (vol. VI). A 28 de setembro de 1952, quando visitou Boelhe, afirmou: «Uma capelinha românica que me pareceu um brinquedo divino». Mais que capela, parece um oratório para almas simples, engrandecidas nesse atavio pétreo para transcender do limbo dos humanos face a outra ordem cósmica.

Já situados no pórtico, junto aos três fustes de cada um dos lados da entrada, começa a revelar-se aos nossos olhos a grandeza simbólica que aqui permanece viva e em pé, desde que, por imperativo de Dona Mafalda[1], esposa do primeiro rei de Portugal, Afonso Henriques (pois a ela se atribui esta magnífica e magnânima construção), se perpetuasse nesta igreja o esplendor da época medieval.

Esses seis fustes, símbolo das hierarquias mitradas da Igreja, são o suporte que proclamam os três arcos, protótipo das abóbadas celestes. Também os seis capitéis, três de cada lado da porta, nos oferecem delicados detalhes escultóricos que parecem um lenço bordado por dedos misteriosos. Mas são de pedra e o primeiro deles, pela direita e face ao exterior, tem quatro círculos em cujo centro sustenta elementos cruciformes e vegetais.

Tanto o círculo como os pontos esféricos representam a unidade indivisível de Deus. O um é o primeiro número, que encerra todos os atributos da autoridade divina e esclarece irreprimíveis mistérios e preceitos que se caracterizam nessa unidade. Todos os elementos que estão dentro da circunferência são, pois, elementos protegidos. No caso concreto, o que corresponde à natureza representada em ramos de arbustos; e a cruz, máxima expressão do cristianismo. Sobre este capitel os elementos figurativos da cornija são vegetais, ainda que alguns deles não sejam muito visíveis devido à erosão do tempo.

O segundo capitel apresenta-se com uma sequência típica dos pórticos principais e outras entradas dos templos, como sejam os leões de guarda, que aparecem frequentemente em diversas e expressivas maneiras e formatos. Neste caso protegem um meio corpo cuja cabeça, estática, está em pose de oração. Será talvez o rosto do fundador ou fundadora. Mas não admiraria se eventualmente se tratasse do mestre construtor ou até de um clérigo. De facto, estas cabeças, protegidas e colocadas nas partes frontais, costumam estar relacionadas com o/a benemérito/a ou com alguém que se distingue pela sua categoria ou situação hierárquica.

A posição dos leões é ascendente relativamente ao centro da cabeça desta personagem. As suas caudas estão eretas, símbolo de triunfo, como se pode observar nos leões que têm uma representação direta e personificada

1 A tradição atribui a fundação das Igrejas de Boelhe e de Abragão ora à filha de D. Sancho I (r. 1185-1211), a Beata Mafalda (1195-1256), ora à sua avó, a rainha D. Mafalda (1125-1157), esposa de D. Afonso Henriques (r. 1143-1185).

Igreja de Boelhe. Vista geral.

com o poder de Cristo, que se descreve no Apocalipse 5:5: «Então, um dos anciãos disse-me: 'Não chores! Eis que o leão da tribo de Judá, a vergôntea de David, saiu vencedor. Por isso, abrirá o Livro dos Sete Selos'». Tanto as cabeças dos leões como as duas patas dianteiras de cada felino se unem no peito da personagem orante.

O inventário simbólico do leão presente no românico é muito amplo. E disso são testemunho as suas inúmeras variedades, expressas em função da pose e dos respetivos espaços figurativos. Sobre este particular, do *Quadlibetum VII* extraímos este texto de São Tomás de Aquino: «Sobre o leão pode-se pregar sob diversos pontos de vista, tanto de Cristo como de Satanás; logo, o que se diz na Sagrada Escritura sobre o leão não se pode aplicar sempre a um dos dois». Este famoso teólogo italiano diz que o leão tem até vinte e cinco símbolos diferentes. Mas todos eles se integram no contexto dualista do bem e do mal. Por isso é que encontramos em várias igrejas românicas, nomeadamente nas do concelho de Penafiel, o leão protetor e o destruidor.

Os leões deste capitel – cujo rigor de movimento facilmente se adivinha – indicam-nos que estão a proteger uma individualidade sagrada. E esta qualidade está representada na figura central, isto é, no homem.

Se há na Bíblia numerosas citações sobre o leão, o mesmo acontece nos bestiários medievais onde se especificam vários costumes e não poucos mitos a ele ligados. As interpretações de Aristóteles, Eliano, Isidoro de Sevilha, e tantos outros, foram acrescentando uma série de crenças que o cristianismo adotou e classificou com vista às suas argumentações.

Se o leão é o rei dos animais terrenos, a águia é a rainha de todas as aves; a união dos dois representa o céu e a terra na figura do grifo, que já nos aparece nas esculturas caldeias e mesopotâmicas. O cristianismo dar-lhe-á o dom da imortalidade, entre outros atributos.

Na parte superior do capitel prosseguem os símbolos geométricos; mais do que decorar, encontram-se aí para simbolizar o prodígio do círculo e o que dentro dele se apresenta.

Assim, no primeiro caso observamos uma estrela de oito aspas. Ao centro, outro círculo com um pequeno ramo de quatro folhas; no centro de cada uma delas há um ponto circular. Relativamente ao indicativo das quatro folhas, estamos perante um número que representa a terra. Os quatro pontos circulares, que particularizam a unidade divina, a ordem celestial, juntamente com os quatro elementos vegetais, somam oito, o número cósmico de cujas atribuições já falamos no capítulo sobre Abragão. Contemplamos seguidamente mais um círculo com outra estrela de oito aspas, que repete a primeira.

No terceiro e último capitel do lado direito, já ao lado da porta, dois elementos fitomórficos guarnecem um círculo em formato de amêndoa (protótipo da mandorla), configurado por duas fitas. Nesses elementos fitomórficos reconhecemos duas árvores de amendoeira, com oito ramos cada uma.

Falámos anteriormente dos ramos da palmeira e da simbologia do número oito; convém agora aproximarmo-nos dos dois exemplares de amendoeira que resguardam a mandorla. Cada um deles tem oito folhas, número que, como se vê, se repete com frequência. É um elemento primordial das iniciações manifestadas no batismo; daí a representação octogonal de certas pias batismais, como é o caso da que se encontra na Igreja de Cabeça Santa.

No oitavo dia, como se assinala no Antigo Testamento, o recém-nascido era circuncidado; simbolicamente, o número oito está presente nas práticas do batismo cristão, continuando desse modo, neste ritual, a tradição dos circuncisos judaicos. A este tema voltaremos mais adiante.

Interessa-nos, porém, esclarecer a presença da amendoeira na iconografia românica, fortalecida que é pela

Igreja de Boelhe. Portal ocidental. Capitéis.

tradição que procede do Pentateuco hebraico e de outros textos bíblicos. O relato que encontramos no Livro dos Números 17: 16-28, revela os rituais das varas entregues a Moisés pelos chefes das famílias patriarcais das doze tribos de Israel. Por indicação do Senhor, Moisés colocou as doze varas no santuário, mas só uma floresceu. Os versículos 22-23 deste capítulo dizem: «Moisés depositou as varas diante do Senhor, na tenda do testemunho. No dia seguinte, entrou na tenda do testemunho. A vara de Aarão, depositada pela família de Levi, tinha florido e nela tinham germinado botões, desabrochado flores e amadurecido amêndoas».

Mas, já no Génesis 43:11, a atribuição da amendoeira e do seu fruto insere-se no contexto da homenagem que se fazia em Canaã. Assim o mostra a conversa entre Israel e seus filhos (com Judá por interlocutor) antes da segunda viagem ao Egito: «Fazei isto: metei nas vossas bagagens os melhores produtos do país e levai-os como homenagem a esse homem: um pouco de bálsamo, um pouco de mel, aromas, ládano, pistácias e amêndoas».

A vara mítica de Aarão veio consolidar a sacralização da amendoeira, dando-lhe um atributo universal pela sua característica de floração no inverno. O seu desabrochar nesta estação é considerado como símbolo de vigilância e de renascimento. Por isso, em hebreu, a amendoeira denomina-se «shaqed», que equivale a sentinela. E é justamente como sentinela que Deus se apresenta numa amendoeira ao profeta Jeremias, cuja evocação pode ler-se no seu livro do Antigo Testamento (1: 11-12): «Foi-me dirigida a palavra do Senhor nestes termos: 'Que vês, Jeremias?' Respondi: 'Vejo um ramo de amendoeira'. Viste bem, disse-me o Senhor, porque Eu vigiarei sobre a Minha palavra para a cumprir».

À margem destes textos bíblicos, a tradição do Médio Oriente foi transmitindo a ideia de que o mundo surgiu de um fruto em forma de amêndoa. Isto teve impacto no cristianismo, como o comprovam vários escritos da Patrística, que consideraram ser a encarnação de Cristo semelhante a uma amêndoa. Neste contexto, Cristo seria o ramo da amendoeira e mística a amêndoa. Esta surge também como símbolo da virgindade, pureza e força moral de Maria.

A amêndoa materializa-se, assim, na mandorla, elemento destacado da revelação do fruto e da santidade, que se oculta mas também se revela. Na iconografia românica e gótica pode observar-se que no interior da amêndoa, enquanto mandorla, se guardam e protegem o Pantocrator e outras divindades. À mandorla ou auréola, em forma de amêndoa, cumpre também exaltar as representações de Cristo justiceiro e em majestade.

Pela união de seus ângulos, a mandorla simboliza a união entre o céu e a terra. Portanto, a amêndoa deste capitel de Boelhe potencia a hierarquia ao ocupar o seu centro geométrico. Nesse centro, observamos a pedra lisa que guarda a essência dos segredos místicos.

A partir destes conceitos primordiais sobre a amêndoa, e a sua inter-relação com a mandorla e a auréola, surgiram numerosas achegas doutrinais nos séculos XII e XIII, tal como a interpretada por Santo António de Lisboa no seu sermão do Quinto Domingo de Quaresma, em que assinala: «Igualmente se chama Cristo vara de nogueira ou de amendoeira. Nota que, na nogueira ou na amendoeira, a amêndoa é doce, o caroço rijo, a casca amarga. A amêndoa doce designa a alma; a casca amarga, a carne, que suportou a amargura da Paixão. Vigiou sobre a palavra do Pai, que é chamada *sua*, porque faz um só com o Pai, para realizá-la». Este contributo de Santo António sobre a amêndoa abrange outros territórios interpretativos, embora configurados na ideia inicial da tradição mítica e da sacralização do que a mandorla personifica.

Sobre este capitel continuam a predominar os três círculos em cujo centro surgem elementos cruciformes e vegetais. Nesses relevos exuberantes há uma força que reclama de nós toda a atenção para descobrir os seus significados e, também, as ofertas privilegiadas que permanecem na sua simbólica.

Na parte esquerda do pórtico, os três capitéis são a repetição dos anteriores, ainda que com pequenas variantes.

Nestes, porém, os círculos estão estruturados com elementos de folhas de amendoeira. No primeiro capitel, face ao exterior, os três círculos guarnecem quatro folhas de amendoeira cada um, isto é, o mesmo formato que nos anteriores; mas agora encontramos quatro folhas. O número atua aqui de uma maneira significativa. Se multiplicarmos os três círculos pelos quatro ramos de cada um, o resultado é doze. A representação esculpida dos três círculos remete-nos para o número trinitário; e os quatro ramos de cada um revelam-nos a ordem cósmica que representa o doze, incidindo em dois indicadores muito importantes (o três e o quatro) sobre o que é determinado na ordem espiritual e temporal.

Estamos, pois, perante um número absoluto e cósmico.

O doze é também o número dos espaços temporais que encontramos nos planos do zodíaco. O cristianismo configurou este número como o eixo que simboliza o universo espacial, representado no quatro, e o sagrado, no três. Nesta combinação, tendo em conta a rigidez mística que os pais da Igreja lhe conferiram, o três representa a

Igreja de Boelhe. Portal ocidental. Capitéis.

Trindade e o quatro a obra criada pelos três elementos dessa Trindade. O resultado desta multiplicação é, obviamente, o doze.

Este número tem ampla e emblemática representação em vários indicativos que enfatizam a perfeição e totalidade divinas: na representação dos doze signos do zodíaco, nos doze meses do ciclo anual, nas doze horas do dia e da noite, nos doze frutos da árvore cósmica, nas doze joias sacerdotais, nas doze portas da Jerusalém celestial, nos doze filhos de Jacob (com suas doze tribos), nas doze gemas sobre o peito do sumo sacerdote judeu, nas doze pedras que Josué colocou para passar o rio Jordão, nas doze legiões de anjos, nas doze estrelas que representam os eleitos, nas doze varas de amendoeira de Moisés, nos doze pedaços da capa nova de Aías, nas doze chaves da alquimia universal.

O doze é também um número fundamental para o cristianismo, dado que os apóstolos escolhidos por Jesus eram doze, a Igreja assenta em doze bases e em doze partes se fundamenta o ano litúrgico. Doze são também os Cavaleiros da Távola Redonda.

O número doze tem ainda expressão noutras culturas e religiões. A cidade da Babilónia tinha doze portas solares. No centro de Atenas havia um altar com doze deuses. O deus Mitra tinha doze seguidores. O Direito Romano foi estabelecido com base na Lei das Doze Tábuas.

Os doze apóstolos, como fundamento da Igreja, são, pois, evocados nestes quatro ramos que contabilizamos dentro dos três círculos, cujo resultado, manifestado pela multiplicação de três por quatro é, como se disse, doze. Este número aparece na arte cristã em múltiplas expressões, nomeadamente na flor de doze pétalas ou em estrelas de doze pontas. Há, porém, outras características que assinalam o potencial representativo deste número.

Sobre a sua representação apostólica, diz-nos o Beato de Liébana no Livro IV do seu *Comentario ao Apocalipse de São João*: «Como falamos por meio do número, e dizemos que a perfeição está no número seis, duplicando este o número o resultado é doze. Esta é a Igreja constituída no número doze, que o mesmo é dizer pelos Apóstolos; e multiplicando doze por doze resulta 144. Porque toda a Igreja, como dissemos anteriormente, são 144.000; e 144.000 surge do número doze. Doze vezes dois são 24. Estes são os 24 Anciãos. Doze vezes dez são 120. Estes 120 são as almas sobre as quais desceu no Pentecostes, em línguas de fogo, o Espírito Santo. Esta é a primeira Igreja, que foi fundada em primeiro lugar sobre a rocha de Cristo: sobre a qual 'ninguém pode pôr outro fundamento diferente do que foi posto por Jesus Cristo'» (1.ª Carta aos Coríntios 3:11).

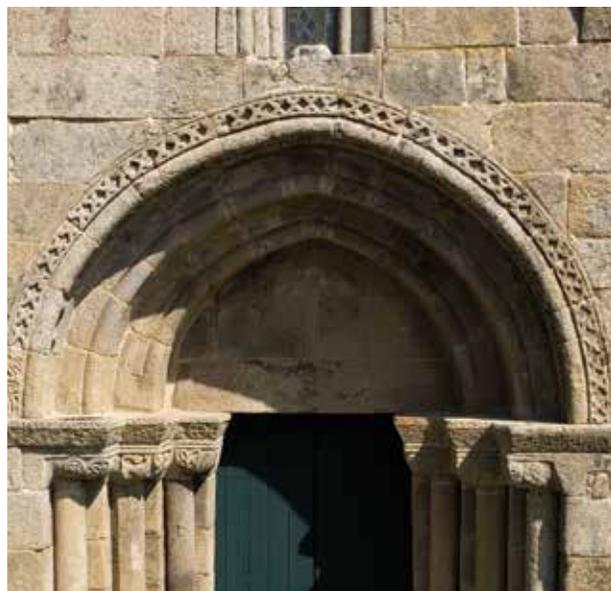
A ênfase posta pelo Beato de Liébana no número doze leva-nos a considerar muitos dos argumentos tradicionais que fundamentaram a sacralização deste número, o que se manifesta já nos primeiros cristãos por evidente influência judaica. Essa tradição era tão sólida que no período de maior esplendor e domínio da Igreja (séculos XII e XIII), pensadores, filósofos e teólogos desses tempos para ele deram valiosas contribuições, como é o caso de Santo António, quando diz: «Ouvi o número dos assinalados, isto é, entendi os que deviam ser assinalados, cento e quarenta e quatro mil, por causa da perfeição. Põe um número finito, porque Deus compreende todos sob um certo número. De todas as tribos dos filhos de Israel, isto é, de todos os povos que imitaram a fé de Jacob. Por doze entendemos aqueles que são assinalados pela fé da Trindade nas quatro partes do mundo; e para os mostrarmos perfeitos, multiplicamos doze por quatro e dão quarenta e oito; mas para que esta perfeição se refira à Trindade, triplicamos quarenta e oito e assim se obtém cento e quarenta e quatro».

No mesmo sermão, Santo António insiste no tema: «Na interpretação destes doze nomes designa-se toda a perfeição da glória e da graça; para chegar a ela é necessário ser assinalado com um Tau na fronte. Daí a palavra de Ezequiel: Disse o Senhor ao homem que estava vestido de linho: Passa pelo meio da cidade, pelo meio de Jerusalém, e com um Tau marca a fronte dos homens que gemem e se doem de todas as abominações que se fazem no meio dela. O homem vestido de linho é Jesus Cristo, vestido com o linho da nossa carne; a ele mandou o Pai que inscrevesse um Tau, isto é, o sinal da sua Cruz e a memória da sua Paixão, na fronte, isto é, no espírito dos penitentes que gemem na contrição e se doem na confissão de todas as abominações que eles praticaram ou outros praticam».

Este longo texto de Santo António bebe da tradição mais difundida do Beato de Liébana. Mas aqui Cristo é o centro dos doze, no que representa a união com Deus Criador e no diretório dos doze apóstolos.

No capitel seguinte, o do meio, repete-se o mesmo símbolo do segundo dos capitéis do lado direito, já comentados: a cabeça protegida por dois leões, ainda que neste caso a formação estética apresente pequenas diferenças mas não de conteúdo simbólico.

O terceiro, junto à porta, repete o terceiro do lado direito. A temática continua a ser a das folhas de amendoeira guarnecendo a amêndoa que representa a mandorla. Mas aqui o número das folhas destes dois ramos é seis, número do equilíbrio e da perfeição. A soma das duas leva-nos novamente ao número doze, já referido anteriormente.

Pela parte superior, na cornija destes três capitéis, repete-se a ornamentação e o símbolo da do lado direito. Esta equivalência vem fortalecer a mensagem unânime reiterada na entrada deste pórtico.

Igreja de Boelhe. Portal ocidental.

Os três arcos que arrancam de cada um dos três capitéis de cada lado do pórtico desenham um céu aberto e incidem no que se lê nos textos do Apocalipse. Num dos seus sermões sobre este tipo de estruturas que configuram os pórticos, refere Santo António: «Diz-se no terceiro livro dos Reis que nas bases do templo estavam esculpidos querubins, leões, bois e grinaldas. Nota que são convenientes para sustentar a construção duma casa capitéis, colunas e bases. Os capitéis, assim chamados por serem as cabeças das colunas, foram os Profetas». […] «As colunas foram os Apóstolos, de quem se escreve: Eu fortaleci as suas colunas. Por estas duas colunas se designam os Apóstolos, que se chamam acertadamente duas colunas, porque receberam duas vezes o Espírito Santo depois da Ressurreição: primeiro, na terra, a fim de amarem o próximo; depois, no céu, a fim de amarem a Deus». […] «As bases simbolizam os prelados e pregadores do

nosso tempo, em que devem estar esculpidos estes quatro objetos: querubins, leões, bois e grinaldas». Este santo franciscano interpreta o sentir da época, partindo, pois, da simbólica e decoração do templo de Salomão.

Os arcos simbolizam a união entre o céu e a terra e forma parte do símbolo do círculo e da vida dinâmica na sua elevação para o céu. Passar sob uma arcada é um ato de iniciação no renascer espiritual. No Génesis 9:13, lemos: «Coloquei o Meu arco nas nuvens para que seja o sinal da aliança entre Mim e a terra».

Tanto os arcos como as abóbadas representam o espaço onde mora Deus, as suas hierarquias, os seus exércitos e as suas hostes. No livro de Job 22: 12-14, transmite-se esta imagem: «Não está Deus no alto dos céus? Vê as estrelas, que altas! E dizes: 'Que sabe Deus? Pode Ele julgar através das nuvens? As nuvens formam um véu que O impedem de ver; Ele passeia pela abóbada do céu'».

Há numerosos exemplos bíblicos sobre o arco, as abóbadas e o firmamento. Na dissertação de Isaías 40:22, diz-se: «Ele está sentado sobre o orbe terrestre, cujos habitantes, diante dele, são como gafanhotos. Ele estende os céus como um toldo, e os desdobra como a tenda para habitar». Este texto está relacionado com as abóbadas mencionadas no Apocalipse, que relatam o trono de Deus e as abóbadas onde moram as hierarquias e os escolhidos. Neste sentido, os pensadores do cristianismo, islamismo e judaísmo da Idade Média insistiram no significado das arcadas que contemplamos em inúmeras igrejas românicas. O filósofo hispano-judeu Maimônides (século XII), no seu *Guia de Perplexos*, disserta sobre as diversas fases das abóbadas celestes, onde moram os espíritos.

Nesta arcada de Boelhe, encontramos uma série de pontos esféricos, símbolo da unidade de Deus, individualizados e agrupados numa formação em triângulo, símbolo trinitário. Simplificando o habitat celestial. Para os construtores medievais, estes pontos esféricos foram relevantes no mistério que encerram pela personificação da unidade. Os construtores de igrejas e catedrais, na sua *Máxima dos Companheiros*, dizem:

> «Um ponto
> colocado no círculo
> no quadrado
> e no triângulo:
> se encontrardes esse ponto,
> estais salvos,
> livres de pena, angústia e perigo.»

Dado que falamos de um tema tão complexo como é a interpretação da ordem numérica, tão ligada ao símbolo que se exibe na arte românica, emanada da tradição e do conhecimento que se manifesta nos números, recordemos Pitágoras, que repetia: «Tudo está disposto no número». Mas de Pitágoras dizia Porfírio: «Os números de Pitágoras eram símbolos hieróglifos por meio dos quais definia todas as ideias concernentes à verdadeira natureza das coisas».

Por sua vez, Platão assinalava: «Os números são o mais alto grau de conhecimento». Para Nicómaco de Gerasa, o número divino era «o arquétipo diretor do universo criado». Nos místicos, refiram-se Santo Agostinho, Santo Isidoro de Sevilha ou Alano de Lille (século XII), que dizia que a ideia divina formara o universo valendo-se do número. Também Nicolau de Cusa afirmava que o conhecimento dos números era «o melhor meio para se chegar às verdades divinas».

Terminamos estas citações com outra, bem esclarecedora, do metafísico Frithjof Schuon: «O símbolo dos números e das figuras geométricas permite dar conta, sem dificuldades, dos modos e graus de ocultação e descobrimento; não quer isto dizer que a sua compreensão

seja fácil, mas os símbolos subministram pelo menos as chaves e os elementos da claridade».

Sem o valor do número e das suas proporções geométricas, orientações e designações, pouco entenderemos da simbologia românica que se expressa por esse modo na sua iconografia. Todos os motivos que vemos em Boelhe estão, pois, cheios de mensagens e reminiscências do número.

Com razão Olivier Beigbeder afirma que a insistência nos números se manifesta das mais diversas maneiras. Há, assim, que ter em conta e «prestar atenção às flores das rosetas», já que frequentemente há intencionalidade no «número das pétalas dessas flores». Beigbeder fala-nos também das palmeiras, rosáceas e folhas nos ábacos que são determinadas e reveladas pelo número. Diz ainda que há que contar as pontas das estrelas, os cabelos dos felinos, as estrias do corpo dos dragões, o número das dobras dos vestidos, entre outras figurações.

Por dizer fica ainda algo fundamental de um elemento significativo das igrejas de que até agora não falamos: a porta. Sem ela nada existiria como indicativo do que simbolizam as bases, fustes, capitéis e arcadas. Com todo esse enunciado de símbolos tão expressivos, a relevância da porta de um templo é dada, desde logo, por marcar o limite e a transição entre o espaço profano e o espaço sagrado.

Diz o profeta Isaías 26: 2-5: «Abri as portas, deixai entrar um povo justo, que se conserva fiel, que tem carácter firme e que conserva a paz, porque põe a sua confiança em vós. Confiai sempre no Senhor, porque o Senhor é a rocha perene». Este texto tem correspondência com as palavras de Jesus recolhidas no Evangelho de São João 10: 1-4: «Em verdade, em verdade vos digo que aquele que não entra pela porta, no curral das ovelhas, mas sobe por outra parte, é ladrão e salteador. Aquele que entra pela porta, é o pastor das ovelhas. A este o porteiro abre e as ovelhas ouvem a sua voz; e chama pelo nome as suas ovelhas, e leva-as para fora. E depois de fazer sair todas as ovelhas, vai diante delas e as ovelhas seguem-no, porque conhecem a sua voz». No versículo 7 deste capítulo de João, Jesus confirma: «Em verdade vos digo que Eu sou a porta das ovelhas».

As portas das igrejas são, pois, consideradas como acesso à fé. Neste sentido diz o apóstolo São Paulo na Carta aos Colossenses 4:3: «Orai também por nós, para que Deus nos abra uma porta à nossa palavra, a fim de anunciarmos o mistério do Cristo, pelo qual estou preso».

No mosteiro de San Juan de la Peña, no Caminho Aragonês de Santiago, numa das suas portas podemos ler: «PORTA PER HANC COELI FIT PERVIA QUIQUE FIDELIS SI STUDEAT FIDEI IUNGERE IVSSA DEI»[2]. Isto expressa o valor da transição que as portas têm no conceito doutrinário da Igreja.

Da numerosa iconografia exposta nas fachadas e cornijas laterais desta Igreja selecionamos os modilhões[3] que julgamos de maior transcendência na mensagem simbólica. Escolhemos três blocos. No primeiro encontramos uma águia (cuja simbologia já foi referida no capítulo sobre Abragão) com as asas dispostas para a ascensão. Segue-a um elemento antropomórfico difícil de descrever por estar muito deteriorado. No centro do modilhão há um retângulo e dentro deste outro menor. As suas marcas lineares configuram o quatro como representação da terra; somado aos outros quatro temos o resultado de oito, número de que já falámos anteriormente e que representa o céu. Registe-se ainda uma figura humana com a cabeça elevada em pose de oração.

2 «Por esta porta, qualquer fiel pode ganhar o céu se aprofundar a fé e captar os desígnios de Deus».
3 Os modilhões também são conhecidos como cachorros.

Noutro bloco selecionámos quatro ícones. O primeiro representa uma pessoa com a mão na garganta em manifestação de dor. Não se trata de São Brás de Sebaste (século IV), médico e advogado dos males da garganta, já que as figuras da iconografia românica emitiam uma mensagem bem distinta da dos santos que curavam doenças.

Este indivíduo surge-nos como se não tivesse voz para invocar Deus. Como se o nó do pecado o afligisse. Este elemento figurativo poderá estar em concordância com o que diz Isaías e que São Paulo menciona em Romanos 3: 12-14: «Todos se extraviaram, juntamente se perverteram; não há quem faça o bem, nem um sequer! Sepulcro aberto é a sua garganta, com as suas línguas tratam enganosamente; peçonha de áspides está debaixo dos seus lábios e a boca deles está cheia de maldição e amargura».

Será esta a figura de Adão quando comeu a maçã e que, segundo os apócrifos, ficou travada na sua garganta? Um indicativo dessa ação pecaminosa teve grande repercussão tanto no mito como nas lendas de diversas épocas. Muitas destas lendas foram representadas com intuito moralista na iconografia românica.

A esta figura segue-se um modilhão com "tablete" e dentro dela duas circunferências (superior e inferior). Estamos perante um ícone sacralizado. Mas embora o dois represente o dualismo, as duas circunferências e seus centros matizam esse caráter sagrado; poderão, pois, indicar a representação do Antigo e do Novo Testamento.

Encontramos seguidamente a cabeça de um boi de cornos compridos. Nos bestiários medievais, os animais com cornadura são vistos como sagrados e celestes. Esta categoria de iniciação, cultivada pelos sumérios, transmitiu-se a outras culturas.

O cristianismo deu ao boi (ou ao touro) prerrogativas muito especiais. A sua cabeça é símbolo de fertilidade; pelos seus cornos é um animal solar. O boi está represen-

Igreja de Boelhe. Cornija sul. Modilhão.

tado nas iconografias do universo de todas as épocas. Marcou, pois, presença nas grandes culturas da Antiguidade como símbolo de força solar e de fecundidade. Na mitologia, as deusas Astarte e Europa (de origem fenícia) surgem montadas sobre um boi reprodutor.

A cabeça do boi da Igreja de Boelhe é uma representação do sacrifício de Cristo. No Antigo Testamento, o boi surge-nos já como um dos animais indicados para os sacrifícios. Assim o testemunham os livros do Pentateuco. Em Êxodo 20:24, lemos: «Erigir-Me-ás um altar de terra sobre o qual oferecerás os teus holocaustos e os teus sacrifícios pacíficos, as tuas ovelhas e os teus bois. Em todo o lugar, onde o Meu nome for lembrado, irei ter contigo para te abraçar».

Neste contexto de sacrifício, o boi representou para os israelitas o elemento principal de expiação dos pecados. A sua representação é ainda mais transcendente no cristianismo, que o adotou, repetimos, como protótipo do sacrifício de Cristo. O boi do Tabernáculo tem, assim, relação com o que viria a ser o martírio do Gólgota.

Para os hebreus, como se refere no Êxodo 29: 10-14, o boi (neste caso, o novilho) era considerado um animal puro e adequado para a expiação dos pecados do povo. O seu sacrifício surge como a representação dos mártires cristãos. Neste sentido apontou Rabano Mauro, no seu comentário sobre o Génesis: «Isto é o que lemos nos *Setenta*: 'Com furor degolaram os homens e com teima partilharam um boi'; alguns interpretaram-no profeticamente observando os homens degolados como representação dos apóstolos e no boi partilhado o próprio Cristo». Sobre este tema, voltaremos a falar no caso do boi do pórtico de Paço de Sousa.

No ícone seguinte, surge outra vez o retângulo com dois pontos esféricos que emanam dos trânsitos entre a terra e o céu. Pela forma como estão colocados, e em função da

Igreja de Boelhe. Cornija norte. Modilhão.

mensagem do símbolo que os precedem, todos estes pontos sugerem outras mensagens e interpretações.

Noutro bloco iconográfico escolhemos dois modilhões antropomórficos. O primeiro representa uma pessoa de joelhos com um volume retangular nos seus braços: indicará a pedra angular que o mestre de obras e a hierarquia religiosa colocavam no templo como primeira pedra do edifício? Ou estaremos realmente perante uma oferenda cerimonial e litúrgica? Como testemunho do que se diz nas Escrituras sobre a pedra angular, convém examinar vários textos para verificar a justeza da sua sacralização.

No Salmo 118 (117): 22-23, lemos: «A pedra que os construtores rejeitaram, tornou-se pedra angular. Isto se fez por obra do Senhor, e é um prodígio aos nossos olhos».

Em Isaías 28:16, lemos: «Por isso, o Senhor diz: 'Olhai: coloco em Sião uma pedra-testemunho, uma pedra angular, preciosa, de base: aquele que confiar nela não tropeçará'». Estamos, pois, perante um texto sumamente messiânico; como a maioria dos textos do profeta Isaías, também este aponta para a vinda do Messias libertador.

O impacto de Isaías é recolhido na 1.ª Carta de São Pedro 2:6: «Por isso, se lê na Escritura: 'Eis que ponho em Sião uma pedra angular, escolhida, preciosa; e quem puser nela a sua confiança, não será confundido'».

São Paulo, na Carta aos Efésios 2: 20-21, assinala: «… Edificados sobre o alicerce dos Apóstolos e dos Profetas, com Cristo por pedra angular. N'Ele qualquer construção, bem ajustada, cresce para formar um templo santo no Senhor». Este categórico texto paulista leva-nos a considerar que a pedra angular representa a personificação do próprio Cristo. Ficam, assim, poucas dúvidas de que a referida oferenda signifique a mítica e sacralizada pedra angular.

No ícone que se segue encontramos um personagem sentado a ler um texto sagrado, cumprindo com o que

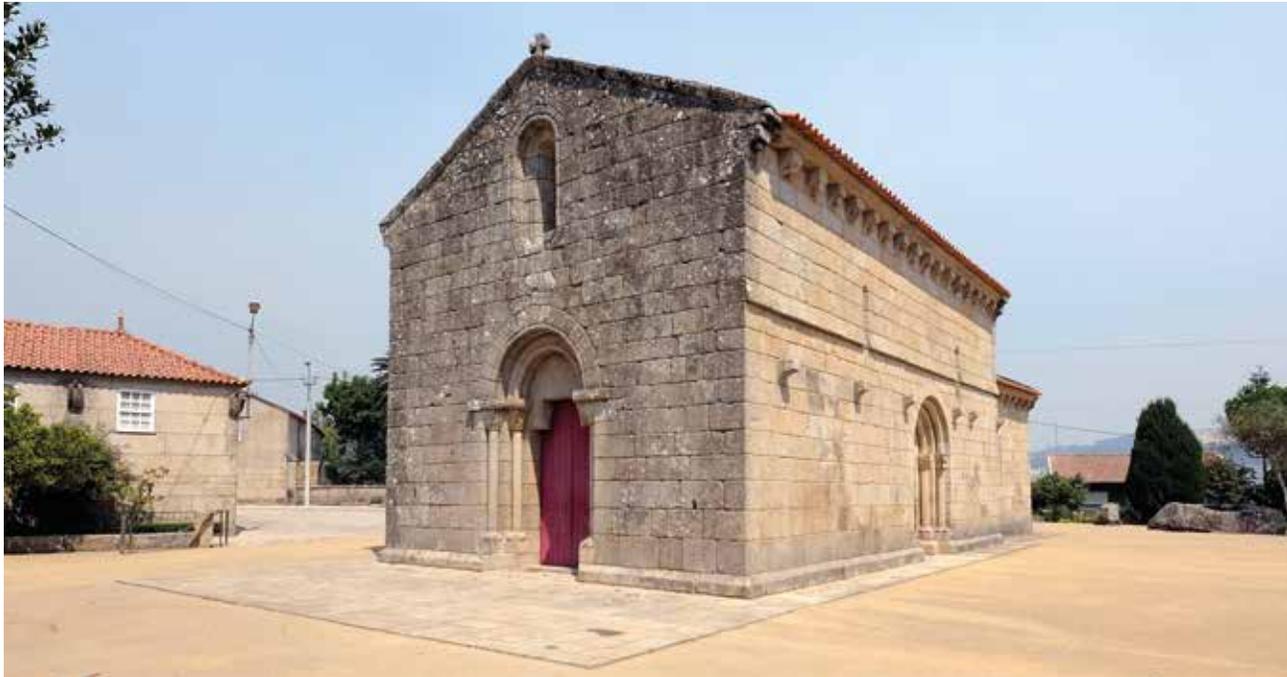
Igreja de Boelhe. Cornija norte. Modilhão.

testemunha Jesus na cena recolhida no Evangelho de São João 5:39: «Esquadrinhais as Escrituras, julgando ter nelas a vida eterna; são elas que dão testemunho de Mim e não quereis vir a Mim para terdes a vida».

Na sua obra *Enarrationes in Psalmos*, Santo Agostinho recomendou o seguinte: «Seja para ti um livro a página divina, para que escutes estas coisas; seja para ti um livro o orbe da terra para que as vejas. Naqueles códices não lêem senão os que conhecem as letras; em toda a parte, mesmo o iletrado pode ler».

Para além de recomendar a leitura, como está implícito nesta mísula, Santo Agostinho menciona indiretamente os elementos figurativos, esculpidos ou em pergaminhos, que ilustram os símbolos.

Na cornija vemos a representação do firmamento nas estrelas de cinco e seis pontas. O cinco está caracterizado no pentagrama e o seis no hexagrama ou estrela de David. E também no selo de Salomão.

Igreja de Boelhe. Fachada sul. Mísula.

Cabeça Santa

Igreja de Cabeça Santa. Vista geral.

Deixamos a joia românica de Boelhe e o seu místico sossego numa paisagem que esconde os seus mistérios. Seguimos em busca doutros encantos de Penafiel, por essa rota que se abriu, bucólica e perfumada, a Miguel Torga, no distante 23 de setembro de 1952, dia em que o poeta transmontano respirou o ar antigo e puro do românico deste concelho. Assim o confirma no seu *Diário* (vol. VI), num texto datado desse mesmo dia, nas Termas de São Vicente: «É preciso juntar muitas migalhas – um friso de Paço de Sousa, um claustro de Cête, uma cornija de Cabeça Santa – para se conseguir uma refeição frugal do espírito».

Nessas migalhas, nada ordinárias para o comum desta terra, o alvor pétreo foi crescendo e namorando os olhares mais simples. Assim reverdeceram os frutos pétreos, longe das banalidades e das confusões alheias às crenças. Num cimo, a cornija de Cabeça Santa respira o prodígio das suas raízes. O viageiro surpreende-se aqui com essa enorme Arca de Noé, que desafia todos os dilúvios da vida. Temos a certeza que essa nau românica navega com rumo certo em águas transparentes, com esplêndida indumentária iconográfica e com inúmeras migalhas simbólicas para delícia dos sentidos e compreensão do enigma dualista.

Estamos no frontal da Igreja do Salvador de Cabeça Santa, mesmo diante dos arcos solenes, sustidos por quatro colunas (duas de cada lado), que simbolizam os quatro Evangelhos. Sobre eles, quatro capitéis a relatar histórias da vida e da morte, do bem e do mal.

Igreja de Cabeça Santa. Portal ocidental. Capitéis.

Os dois capitéis da direita sintetizam justamente o dualismo entre o bem e o mal. No primeiro, face ao exterior, vemos duas aves de costas uma para outra, em pose vigilante, sobre dois ramos, comendo os seus frutos. Duas aves que simbolizam os dons benéficos. E mesmo a própria alma, elevada ao céu. Estamos, pois, por antonomásia, perante um símbolo celeste. Aqui as encontramos no seu mais estrito significado, ao subirem a uma árvore, «esse plantio de salvação» ou «magna mater» da natureza e da imortalidade.

O universo vegetal está caracterizado de muitas maneiras na arquitetura românica, mas a divindade da natureza sempre foi associada a esse respiro espiritual de que se nutre o ser humano.

De facto, após a criação, Deus deu-lhe o jardim do paraíso, como se diz no Génesis 2: 8-9: «Depois, o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, no oriente, e nele colocou o homem que havia formado. O Senhor Deus fez desabrochar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da vida, ao meio do jardim; e as árvores da ciência do bem e do mal».

Relacionando este texto com a imagem unitária das plantas e das aves que se representam neste capitel de Cabeça Santa, estamos perante a circunstância vital que se menciona nesse versículo («a árvore da vida»), isto é, a plenitude espiritual, pois nela pousam as aves que se alimentam (não apenas materialmente) dos seus frutos.

A planta é o símbolo perpétuo da redenção e da comunicação direta com Deus. Assim o testemunha Isaías 61:11: «Porque, assim como a terra produz os seus gérmens e o jardim faz brotar as suas sementes, assim o Senhor Deus fará germinar a justiça e os hinos diante de todas as nações». Mas, a chave espiritual está nesta passagem de Jeremias 33:15: «Nesses dias, nesse tempo, farei nascer de David um rebento de justiça, que praticará o direito e a equidade na terra».

O rebento da árvore de David não é outro senão Jesus. Uma vez mais, as árvores e as plantas personificam a divindade criadora. Juntando o texto profético de Jeremias ao de Mateus 15:13, confirmamos o que se diz sobre as forças vegetais que dependem de Deus, no seu esplendor e harmonia. No texto de Mateus, Jesus refere: «Toda a planta que não tenha sido plantada por Meu Pai celeste será arrancada».

As aves que pousam nestes ramos são o protótipo das almas voláteis que ascendem ao céu. Estamos, assim, perante um capitel que representa as forças espirituais. Não é por acaso que está colocado à nossa direita, a destra benévola. O outro capitel está posicionado à esquerda ou sinistra.

Os dois capitéis representam bem o eterno dualismo do bem e do mal. Os seus elementos figurativos estão, pois, em contraposição, tanto pela variedade como pela incompatibilidade da mensagem que emitem.

No segundo capitel vemos uma cabeça de um leão agressivo, a agarrar uma pessoa pelo abdómen. Já falámos, no caso de Boelhe, do leão guardião das portas sagradas. Aqui, surge-nos outra versão do rei da selva em toda a sua agressividade demoníaca, devorando uma alma, o que nos remete para São Tomás de Aquino quando fala sobre as vinte e cinco representações que se podem dar ao leão.

Aqui, é a força do mal atuando através do leão. A maldade desse papel encontra-se em várias passagens bíblicas. Nesta representação, o corpo do leão está oculto; só a cabeça é visível.

No caso de Boelhe, os leões guardiães (representações de Cristo) estão em corpo inteiro e erguidos para o céu com a cauda levantada. Neste caso de Cabeça Santa, o

leão tem o corpo escondido na guarida e ataca mortalmente uma pessoa que está com os braços abertos implorando auxílio divino. Lembra-nos a súplica de David no Salmo 7: 2-3: «Senhor, meu Deus, em Vós me refugio. Salvai-me de todos os que me perseguem, e livrai-me. Que não arrebate a minha alma como um leão, dilacerando-a sem que ninguém me valha». O grito do salmista continua no Salmo 22 (21):22: «Salvai-me das fauces do leão».

Pelo facto de não estar presente em corpo inteiro nesta cena, o leão não é um guardião do templo que ataca um profanador. A sua cabeça e os braços suplicantes da figura simbolizam o poder do mal sobre o bem. A representação deste capitel tem relação com o seguinte texto da 1.ª Carta de Pedro 5: 8-9: «Sede sóbrios e vigiai! O Diabo, vosso adversário, anda ao redor de vós, como um leão que ruge, buscando a quem devorar. Resisti-lhe firmes na fé, sabendo que vossos irmãos, que estão espalhados pelo mundo, sofrem as mesmas aflições».

Sobre estes dois capitéis há uma decoração de folhas que harmoniza a iconografia: uma oferenda de paz entre o terror.

Nos dois capitéis da esquerda, o primeiro face ao exterior, a sua temática remete-nos para o primeiro capitel direito, já comentado. Aí aparecem duas aves unindo os seus bicos no centro desse capitel entre duas rolas com dois ramos com três folhas, as quais estão sobre a cabeça e as costas de cada ave. Particularizemos o termo e digamos que são duas rolas que, pelo facto de terem os bicos unidos, representam um ato de amor.

Nos textos bíblicos, na tradição oriental e nos bestiários medievais estão conotadas as particularidades espirituais que às rolas são dadas. Dizemos que essas aves são rolas porque é um formato comum das iconografias românica e gótica. Aparecem sempre unidas (às vezes com o pescoço entrelaçado) alimentando-se do fruto espiritual.

Igreja de Cabeça Santa. Portal ocidental. Capitéis.

Os frutos que elas comem simbolizam comummente a palavra de Deus. No Cântico dos Cânticos 2:12, lemos: «Apareceram as flores na nossa terra, chegou o tempo das canções, e nas nossas terras já se ouve a voz da rola».

O desabrochar das flores e o cântico da rola estão geralmente relacionados. Não se trata, pois, de um texto meramente bucólico, já que se procura dar também um significado à relação entre a natureza e o cântico das aves.

Na tradição universal em que aparece a rola representando a união da espécie, lê-se em *O Fisiólogo*: «De todas as aves é a rola a mais amante da sua parelha. O macho e a fêmea voam juntos e procriam as suas rolinhas. Se a morte os separa, guardam a viuvez até o final dos seus dias. Assim, tu, homem espiritual, quando, sob o peso do pecado, pensas que chegou o tempo de fazer penitência, larga as tuas más obras e não te entregues a novas misérias, quer dizer, ao pecado, alegra-te com o teu próprio casamento; mantém-te dentro dos limites do próprio leito conjugal, para que na segunda vinda encontres uma mansão».

A rola era para os hebreus uma ave de sacrifício, de purificação e de redenção dos pecados, tal como se legitima no Levítico 12: 6-7. Era a oferenda tradicional que se fazia com vista à apresentação e circuncisão dos meninos no Templo. No caso de Jesus, no Evangelho de Lucas 2: 22-24, lemos: «Quando se cumpriu o tempo da sua purificação, segundo a lei de Moisés, levaram-n'O a Jerusalém para O apresentarem ao Senhor, conforme está escrito na lei de Deus: 'Todo o primogénito varão será consagrado ao Senhor', e para oferecerem em sacrifício, como se diz na lei do Senhor, um par de rolas ou duas pombinhas».

Santo António fez uma correspondência entre Cristo e a rola, nestes termos: «O canto da rola é gemido e pranto. Cristo desceu para gemer e chorar; não se lê em parte alguma que se tivesse rido para ensinar-nos a gemer e chorar». Esta e outras inter-relações levam-nos à representação que relaciona a rola com o amor de Deus e o sacrifício de Cristo.

Retomemos o tema dessas duas árvores, mas sobretudo dos quatro ramos e das três folhas em cada um deles. Multiplicando 4x3=12. Estamos, de novo, no número espiritual mais elevado, símbolo da perfeição e da totalidade; e também do número cósmico do zodíaco, tal como já referimos anteriormente.

No segundo capitel do lado esquerdo repete-se o mesmo esquema que o do primeiro capitel da direita. A reiterada insistência sobre a presença figurativa das aves em plena comunhão com a natureza tem nesta igreja uma mensagem evidentemente persuasiva, dado que aparece cinco vezes. A par de outras referências eventualmente mais amplas, estamos perante um apelo de índole espiritual.

Em cada uma das mísulas que sustentam o tímpano configuram-se duas cabeças de boi, guarnecendo e indicando o lugar sacro a que se acede pela porta principal. A cornadura destes bois é inteiramente vertical. E sabe-se que a verticalidade simboliza a união do céu e da terra.

Nos templos e palácios dos hititas, medos, persas, egípcios, gregos e romanos, levantaram-se esculturas dedicadas ao boi. Na Mesopotâmia, os deuses representavam-se com a cornadura do boi. Na Grécia, imitaram-se os mesopotâmicos; deram-lhe, porém, outro sentido. E assim continuaria até se chegar ao cristianismo.

O boi representava as divindades sagradas ligadas à criação. Os seus atributos emanavam do sol e da lua. Na cultura hebraica, e em todo o seu amplo e muito particular sistema cultual, o boi era o animal puro, destinado ao sacrifício de Deus.

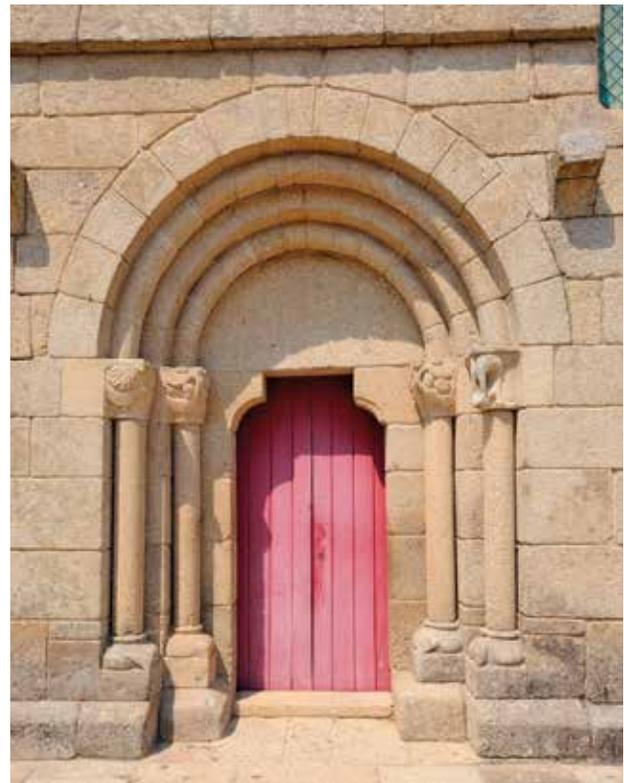
Dado que estes dois bois protegem a entrada principal da Igreja de Cabeça Santa, podemos considerá-los como representação mística e salvadora. São Bruno

Igreja de Cabeça Santa. Portal ocidental. Mísula.

dizia: «Permiti ao boi que faça o seu labor; o seu mugido soará em todo o Globo».

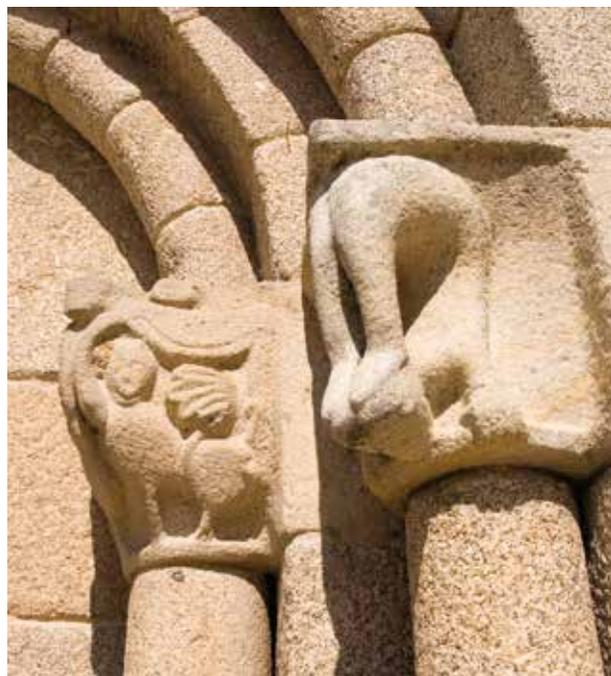
No tímpano não há nenhum motivo escultórico. Os três arcos lisos representam as abóbadas celestes. Anteriormente já falamos disto, mas insistiremos na simbologia que para os primeiros cristãos tinha a representação do lugar onde mora a alma. Deste tema, e a partir de uma experiência própria, fala-nos o próprio São Paulo na 2.ª Carta aos Coríntios 12: 1-5: «É preciso que me glorie? Na verdade, não convém; no entanto, passarei a narrar as visões e revelações do Senhor. Conheço um homem em Cristo que, há catorze anos – ignoro se no seu corpo ou fora dele, Deus o sabe –, foi arrebatado até ao paraíso, e ouviu palavras inefáveis, que não é permitido a um homem repetir. Desse homem, gloriar-me-ei; mas de mim próprio, jamais me hei de gloriar, a não ser das minhas fraquezas».

Na fachada sul desta igreja, encontramos outro formato de pórtico parecido com o anterior. Se no principal falámos de três capitéis que representam as forças benéficas, aqui encontramos três que representam as forças maléficas. Só um incide na bondade, que as aves e a natureza simbolizam.

Igreja de Cabeça Santa. Portal sul.

No primeiro capitel do lado direito encontramos uma contorcionista em ação, em posição de arco e com os pés sobre a cabeça. Estamos perante um capitel que sugere duas questões interpretativas, que oscilam entre o bem e o mal. Trata-se de uma soldadeira, de representação comum no mundo jogralesco da Idade Média. Eram mulheres que acompanhavam os trovadores em romarias e festas nos paços e nas praças, cuja missão principal eram as acrobacias. Uma delas foi a famosa Maria Balteira, presente nas cantigas do nosso cancioneiro galaico-português.

Nas esculturas românicas, as soldadeiras aparecem junto ao trovador e ao jogral. É curioso que, neste capitel, a mulher apareça sozinha e tão individualizada no contexto das festas. José Joaquim Nunes, na introdução ao seu livro *Cantigas de Amigo*, esclarece: «É notório bastante o gosto especial que a gente, sobretudo a do Minho e Galiza, tem pelas romarias e esse gosto vem-lhe já de muito atrás; só assim se explica que elas tenham servido de tema de tantos a tantos trovadores, na sua maioria de condição humilde e oriundos da segunda destas regiões».

Mulheres com grande habilidade para funções de grande exigência por parte dos trovadores e do público, eram livres, alegres, marginais e marginalizadas. De facto, numa época de rígida moral, eram frequentemente acusadas de libertinagem e outras formas de permissividade. Por isso, o IV Concílio de Latrão (1215) tratou de dignificar o sacerdócio, apartando os clérigos dos ambientes jogralescos. Mas, a numerosa escola goliarda era também integrada por pessoas rebeldes que abandonavam a vida monástica para evocar os prazeres que a Igreja demonizava.

O amor sentido dos jograis manifesta-se nesse grande monumento poético da Catalunha que é o *Cançoner de Ripoll*. Mas é preciso dizer que essa época marca também a transição literária entre o que na Catalunha se designa por “mester de joglaría” e “mester de clerecia”.

Igreja de Cabeça Santa. Portal sul. Capitéis.

Esta estrofe do *Libro de Alejandro* revela os indicativos dessa mudança, que se produz nos alvores do século XIII hispano:

> «Mester trago fermoso, non es de joglaría,
> mester es sen pecado, ca es de clerezía,
> fablar curso rimado por la cuaderna vía,
> a sílabas cuntadas, ca es grant maestría.»

Vista a tendência e o triunfo do «mester sem pecado», começa a proibir-se tudo aquilo que tinha relação com o universo jogralesco. O próprio Papa, em 1229, proíbe que nas igrejas se coloquem esculturas referenciando ou representando temas ligados aos jograis. Daí estes motivos

surgirem por vezes mutilados, dada a sua relação com a libertinagem sexual e com outros pecados.

Antes destes acontecimentos históricos, os músicos e as dançarinas tinham na Bíblia um papel espiritual de louvor a Deus. Assim o confirma este texto do Segundo Livro de Samuel 6:14: «David, cingindo um éfode de linho, dançava com todas as suas forças diante do Senhor». Há numerosos textos bíblicos, alguns dos quais iremos mencionar, que clarificam os preceitos que a Igreja defendia através das proibições e mutilações esculturais.

A dança no Antigo Testamento era presença habitual no cerimonial religioso e nas manifestações cívicas do povo hebreu. Era um chamamento de amor e união, tal como se diz em Juízes 21:21: «Quando virdes as filhas de Silo saírem para dançar juntas, saiam de repente das vinhas e cada qual tome uma para mulher; depois voltai para a terra de Benjamim». No mesmo sentido se aponta em Êxodo 15:20: «Maria, a profetisa, irmã de Aarão, tomou um adufe, e todas as mulheres a seguiram, com as mesmas atitudes, cânticos e danças».

Talvez a expressão mais significativa dos textos bíblicos seja o doce hino dedicado à dançarina em que se descrevem as particularidades e as belezas do corpo acrobata da Sulamita, evocado no Cântico dos Cânticos 7: 1-6, que reproduzimos: «Coro: – Volta, volta, ó Sulamita, volta, volta para que nós te contemplemos. O Esposo – Que quereis ver na Sulamita, senão como um coro de duas partes? O Coro – Que belos são os teus pés nas tuas sandálias, ó filha de príncipe! As curvas dos teus quadris são como joias, obras de mãos de artista; O teu umbigo é uma taça arredondada cheia de vinho perfumado. O teu ventre é um monte de trigo cercado de lírios. Os teus dois seios são como dois filhinhos gémeos de uma gazela. O teu pescoço é como uma torre de marfim. Os teus olhos são como as fontes de Hesebon, junto à porta de Bat-Rabim. O teu nariz é como a torre do Líbano, que olha para os lados de Damasco. A tua cabeça levanta-se como o monte Carmelo; os teus cabelos são como a púrpura, e um rei ficou preso às suas madeixas».

Esta visão da dança e da beleza da Sulamita transbordou para a iconografia invocadora da própria dança, como oferenda mística e não só. Se fizermos uma leitura pontual nos Salmos, também aí encontraremos manifestações evocativas da música e da dança. Salientemos dois apectos sobre este tema, recorrendo ao Salmo 149:3: «Celebrem o Seu nome com a dança, cantem-lhe com as harpas e com os tambores». O Salmo 150 (o último) é um poema exuberante em se proclamam os instrumentos e as danças para louvar a Deus:

«Louvai o Senhor no Seu santuário,
louvai-O no firmamento do Seu poder,
louvai-O por Suas obras poderosas,
louvai-O por todas as Suas grandezas!
Louvai-O ao som da trombeta,
louvai-O com a harpa e a cítara,
louvai-O com tambores e com danças,
louvai-O com instrumentos de corda e com flautas.
Louvai-O com címbalos retumbantes;
tudo o que respira louve o Senhor!
Aleluia!»

É irrefutável que este tipo de iconografia pétrea sobre a música e a dança, erguida nas igrejas românicas, assentava na tradição bíblica. As contorcionistas, como a de Cabeça Santa, surgem obviamente no contexto das citações acima apresentadas.

No Evangelho de São Lucas 7: 31-32, Jesus, dirigindo-se à multidão, recorre a esta parábola para se referir aos fariseus que não se deixaram batizar por João:

«A quem, pois, compararei os homens desta geração? A quem são semelhantes? Assemelham-se aos garotos, que sentados na praça, se interpelam uns aos outros dizendo: 'Tocámos flauta para vós e não dançastes! Entoámos lamentações e não chorastes!'».

Se o elemento deste capitel pode catalogar-se sacro, já que se insere num contexto benévolo, o capitel que se lhe segue, pelo horror pecaminoso que lhe está associado, representa o mal. Estamos perante quatro animais do fabulário antigo: dois telúricos e outros tantos, os da parte inferior, híbridos.

Os dois superiores são dragões em ação de ataque, mordendo o peito de dois sátiros. Representavam, pois, uma cena horrível para o homem medieval, que nos dragões e nos sátiros via forças demoníacas. Para mentalidades moldadas pela Igreja, a mensagem que se emitia a partir dos textos bíblicos e dos sermões da época não deixava de provocar (como se pretendia) horror e abatimento.

O autor deste capitel deixou-nos uma série de traços para identificar as espécies aí representadas como sejam as asas e o pescoço longo com cabeça de serpe, características essenciais da tipologia do dragão.

Em poucas "pinceladas" procuraremos dar a conhecer algumas das personificações maléficas deste poderoso agente de Satanás. Este enorme e fabuloso réptil é conotado nas culturas orientais como um animal hostil às forças sacralizadas. Associado ao anticristo, o dragão representa as forças subterrâneas mencionadas no Antigo e Novo Testamentos. No Apocalipse 12: 3-4, apresenta-se desta maneira: «Apareceu então outro sinal no céu: Um grande dragão vermelho com sete cabeças, dez chifres e, sobre as cabeças, sete diademas. A sua cauda varreu a terça parte das estrelas e lançou-as sobre a terra; deteve-se diante da mulher que estava para dar à luz, preparando-se para lhe devorar o filho logo que ele nascesse. Ela deu à luz um Filho, um Varão que há de reger todas as nações com cetro de ferro; e o Filho foi arrebatado para junto de Deus e do Seu trono».

Na simbologia do românico é permanente o confronto dualista entre Deus e Satanás, entre o bem e mal, a bondade e a maldade. No Salmo 91 (90): 13-14, vemos que quem habita sob a proteção do Altíssimo está livre de todo o mal: «Poderás caminhar por cima de serpentes e víboras, calcar aos pés leões e dragões. Porque acredita em mim, salvá-lo-ei, defendê-lo-ei porque conhece o meu nome».

Os agentes de Deus são os anjos, como é o caso do arcanjo Miguel que expulsou Satanás do espaço celeste.

No *Comentário ao Apocalipse de São João*, Beato de Liébana assinala: «O dragão é uma serpente, isto é, o diabo; mas tomou o seu nome, que significa serpear, do autor do seu nome. Ele é também Leviatã, quer dizer, a serpente marinha, porque no mar deste mundo move-se de uma parte à outra com uma astúcia volúvel».

Nos textos apocalípticos de Beato de Liébana aparecem diversas referências à ação devoradora do dragão. Deste animal havia a crença de que representava as forças telúricas do mal. Na *Patrologia Latina*, diz-se: «O dragão é o mais forte entre todas as serpes e de entre todos os animais que há sobre a terra. Os gregos chamam-lhe draconta, os latinos draconnem. Saem arrastando-se pelas cavernas, levantam-se pelo ar e o ar ilumina-se».

Poderímos falar ininterruptamente sobre o dragão e escrever tratados inteiros sobre a sua morfologia e do infinito mito que sempre o acompanhou. Na simbologia medieval surge associado a vários conceitos e interpretações, tanto nos bestiários como nos místicos desses séculos. Santo António revela-nos a parte tenebrosa do mito, nestes termos: «No dragão nota-se a malícia venenosa do ódio e da detração». O santo de Lisboa refere-se-lhe igualmente nas perceções tradicionais da mítica e

da fabulística orientais associando-o à crueldade devoradora que utiliza para os que a ele se opõem.

Noutro texto antoniano, diz-se: «O dragão é a serpente maior dentre todos os animais desprovidos de patas; arrasta-se desde os covis para a atmosfera, convulsionando o ar durante o percurso. Tem força, não nos dentes mas na cauda. O dragão marinho tem um aguilhão nos membros, virado para a cauda».

Estas características do dragão servem a Santo António para relacionar os pecadores com as maldades desta besta apocalíptica, quando diz: «De igual modo, os iracundos e os invejosos, como dragões trazidos do covil, da própria consciência, porque ali não se podem conter, enchem a atmosfera de palavras, convulsionam-na com gritos, mancham-na de blasfêmias. A sua força de malícia localiza-se não só nos dentes, quanto à blasfêmia, mas sobretudo na cauda, quanto à vingança e injúria. Servem-se da mão para infligir tal injúria».

É vasta e comovente a temática moralizante empregada na sermonística de Santo António sobre os feitos intolerantes cometidos pelos homens subjugados pela força do dragão. É também ampla e variada a presença do dragão na iconografia românica, com muitas variantes de furor combativo contra os agentes divinos e não só.

No caso de Cabeça Santa, a parelha de dragões encarna a dupla força contra outros dois seres fabulosos que são os sátiros, que estão representados imóveis como uma força inferior à dos dragões. A hierarquia destes quatro seres fabulosos não oferece dúvidas, dado que os de maior ímpeto e força (os dragões) estão num plano superior aos sátiros.

Na mitologia antiga, os sátiros confundem-se com os faunos; a iconografia das esculturas românicas leva-nos por vezes a fazer também essa confusão. O sátiro é um ser misto, com corpo de quadrúpede, cabeça humana e dois pequeninos chifres. Indómito e libertino, relacionado com a natureza profana, nomeadamente com os bosques onde se encontravam as ninfas que satisfaziam os seus instintos sexuais, fazia parte do séquito dos deuses Pan e Dioniso. Na mitologia grega, os sátiros partilhavam certos atributos com os faunos e com os centauros.

Durante o românico, o tema dos sátiros figurou tanto na iconografia como em textos místicos. Surge, por exemplo, na sermonística de Santo António, que utiliza os comportamentos malévolos dos sátiros para criticar algumas posturas da hierarquia eclesiástica da época, como se vê na seguinte passagem: «Os avarentos e os simoníacos, encapados e fartos, como sátiros rubicundos de rosto, hoje saltam e divertem-se na Igreja de Cristo. Os seus pés, quer dizer, os afetos e os costumes, são patas de cabrão, porque fétidos. Deste fedor é testemunha o covil da sua consciência».

O primeiro dos capitéis do lado esquerdo leva-nos de novo à temática da parelha das aves e das árvores. Mas do amor e da comunhão com a natureza já nos referimos abundantemente a propósito da simbologia relativa às rolas.

O cenário do segundo capitel é a repetição do último capitel do lado direito. Os dragões aparecem novamente. Desta vez, porém, o seu ataque não é dirigido aos sátiros mas a duas sereias. E se as posições geométricas são as mesmas, a configuração dos dois elementos híbridos, na parte inferior, é bem diferente, já que surgem com duas patas, asas e rabo de ave.

As sereias são seres míticos do classicismo grego que se particularizam em duas versões: uma representada por cabeça de mulher e corpo de peixe; outra com cabeça de mulher e corpo de pássaro. É este justamente o caso em análise: uma sereia que é mulher-pássaro. Deparamo-nos, pois, uma vez mais, com o hibridismo a testemunhar a presença do mal. Faz eco do mito homérico que

encontramos na *Odisseia*. As sereias eram seres lascivos de atrativa brancura e formoso rosto de donzela, que cantavam para atrair os marinheiros, fingindo ser virgens e castas quando, afinal, eram perigosas e fatais rameiras.

Eram dotadas de magnífica voz que davam a ouvir em belíssimos cânticos. Por isso, para não serem atraídos por ela, Ulisses mandou que os seus marinheiros tapassem os ouvidos com cera. E como ele não os tapou, quis que o amarrassem ao mastro do navio para resistir a esse canto fatal. Só assim conseguiu passar por Capri e regressar a Ítaca.

A atração física, que tantas vezes resulta enganosa e mortífera, é justamente a mensagem deste capitel. As sereias representam, pois, a sedução do pecado. Dada esta peculiaridade, e ainda por se tratar de um ser híbrido, as sereias são, assim, inventariadas como agentes e representantes do diabo. É também nelas que ele se refugia para fazer as suas malfeitorias.

O inventário sobre lendas, mitos e literatura sobre as sereias é muito antigo. Desde a citada *Odisseia*, passando pelas *Metamorfoses*, de Ovídio, as *Bucólicas* e a *Eneida*, de Virgílio, toda esta poética dará corpo às interpretações recolhidas nos bestiários. Do *Bestiário Toscano*, transcrevemos o seguinte: «E aquela [sereia] que é metade pássaro e metade mulher produz um som de harpa tão doce que todos, por sua própria vontade, o irão ouvir; e o homem tem tanto prazer em escutá-lo que fica adormecido; e assim mesmo está quando a sereia o mata».

Neste bestiário há uma segunda interpretação sobre a personificação tenebrosa de certas mulheres, protótipo das sereias, como podemos entender neste texto: «Podemos comparar estas sereias às mulheres de má vida, vilãs e de vil condição, que enganam os homens que se enamoram delas, pelo seu corpo e pelas palavras engenhosas que lhes dizem ou por qualquer outra forma».

A temática simbólica das sereias está presente na iconografia românica e em quase todos os estilos artísticos, assim como na literatura. Fadas e feitiços sempre estiveram presentes nas tradições portuguesas. Num país marítimo como Portugal, o mito dos seres aquáticos, marítimos ou fluviais teve importância significativa. Assim o corroboram vários escritores quinhentistas como Gil Vicente.

De facto, no teatro vicentino encontramos numerosas referências às sereias e às fadas. Escolhemos três, começando por esta da *Nau de Amores*:

«Al compas de las serenas
cantarán nuevos cantares,
Remareis con tristes penas,
Vuesos remos de pesares.»

Nas *Cortes de Júpiter*, Gil Vicente utiliza um tema de crítica política, recorrendo às sereias como recurso comparativo:

«– Dom Fernando, Infante Belo,
Fermoso, bem assombrado,
Irá posto em um castelo,
Que será prazer de vê-lo.

– Amigos, isto he feito,
Vão-se as Cortes acabando
Por seu estilo direito:
Cante-se o que no Estreito
As sereias hão d'ir cantando.»

Por último, no *Auto das Fadas*, diz Gil Vicente:

«Via logo às ilhas perdidas
No mar das penas ouvinhas;
Traze três fadas marinhas
Que sejam mui escolhidas.»

Igreja de Cabeça Santa. Portal sul. Capitéis.

Igreja de Cabeça Santa. Arco triunfal. Capitel.

Igreja de Cabeça Santa. Arco triunfal. Capitel.

Os dois capitéis exteriores de cada uma das partes deste portal sul estão, pois, relacionados com a benevolência espiritual; os dois capitéis laterais, face à porta de entrada, são, porém, a representação dos vícios terrenos e dos poderes satânicos.

No arco interior da igreja, que separa a nave do presbitério, encontramos dois robustos e opulentos capitéis de grande beleza e intuição criativa. O capitel da direita repete pela quinta vez a temática das duas aves alimentando-se do fruto das árvores. Neste capitel, surgem duas árvores e quatro pombos. O ciclo simbólico mais destacado desta igreja volta a repetir-se; neste caso, de forma categórica e sublime.

No capitel da esquerda, três palmeiras são protagonistas dos elementos estéticos e simbólicos. A palmeira do centro é de maior dimensão do que as duas laterais. Cada uma tem seis ramos de cada lado; o doze, recorde-se uma vez mais, é o número da totalidade.

No interior da igreja encontramos desde logo a pia batismal. Apresenta uma característica muito particular, como exigiam os cânones da época: a sua base quadrada representa os quatro pontos cardeais, número harmónico e cósmico. É o mesmo número que representa o mundo. O fuste é octogonal. Nos seus lados, sobre o vértice do quadrado da base, tem quatro pontos esféricos como elementos divisórios e ascensionais. A parte superior, dedicada ao ritual do batismo, é octogonal, tanto no exterior como no interior. O quatro e o oito estão ligados, respetivamente, com as representações terrena e espiritual.

Este formato das pias batismais é a imitação do cálice sagrado do sangue de Cristo. O sangue que lavou o pecado do mundo. Neste lugar lavam-se os pecados do neófito. A pia batismal é o recipiente onde se efetua o ritual de purificação espiritual, que simboliza a passagem da vida carnal à espiritual. Isto representa a relação iniciática e de rece-

ção na Igreja de Cristo; pode realizar-se mediante banho de imersão ou de simples aspersão da pessoa a batizar.

O rito do batismo foi iniciado pelo próprio João Baptista no rio Jordão. Os primeiros cristãos adotaram-no, pois, como elemento de iniciação e regeneração espiritual. Por isso, como se disse, estas pias têm formato de cálice. Durante os séculos VIII e IX, quando se realizava a ação do batismo, chegou a misturar-se sangue de touro ou de cordeiro para simbolizar o sacrifício de Cristo.

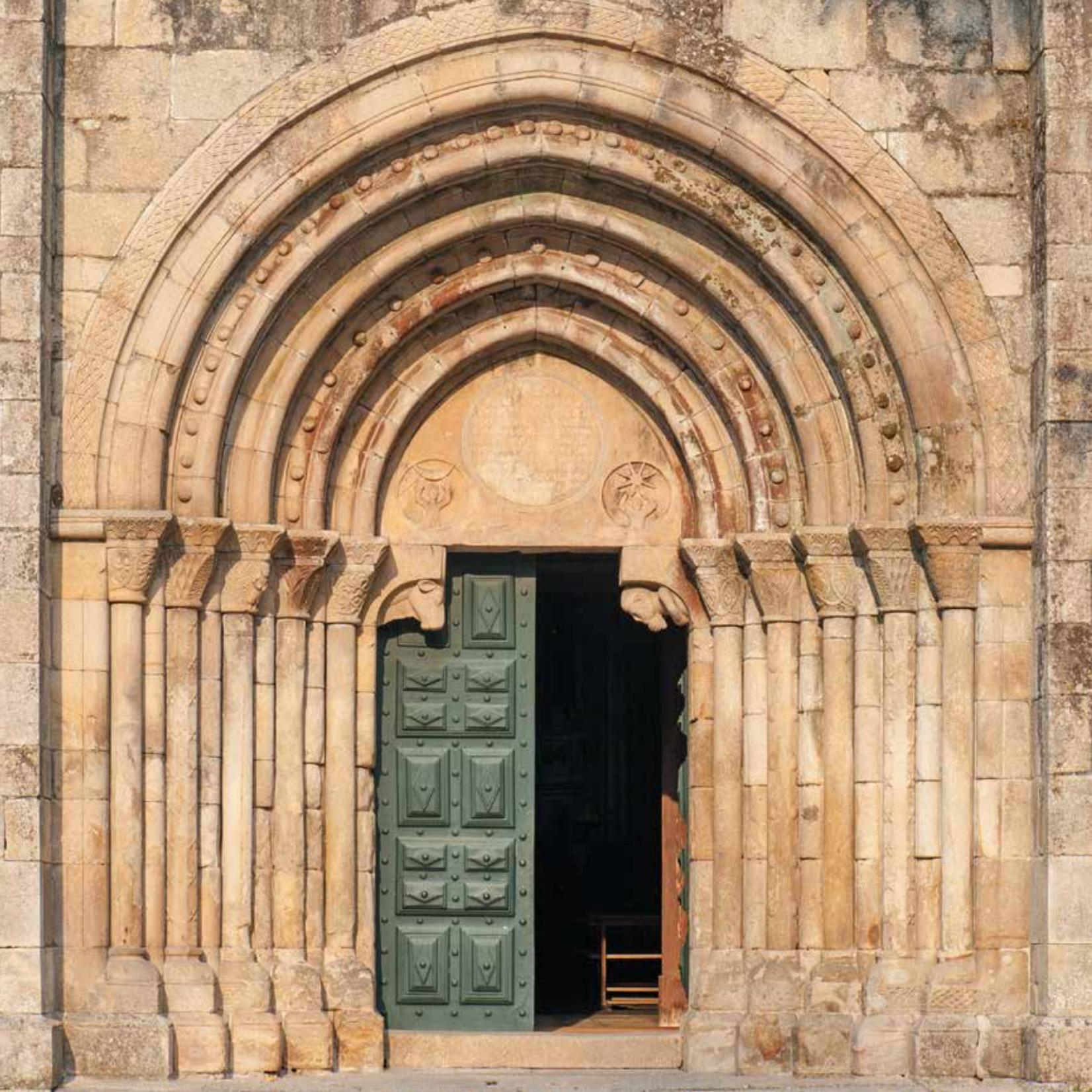
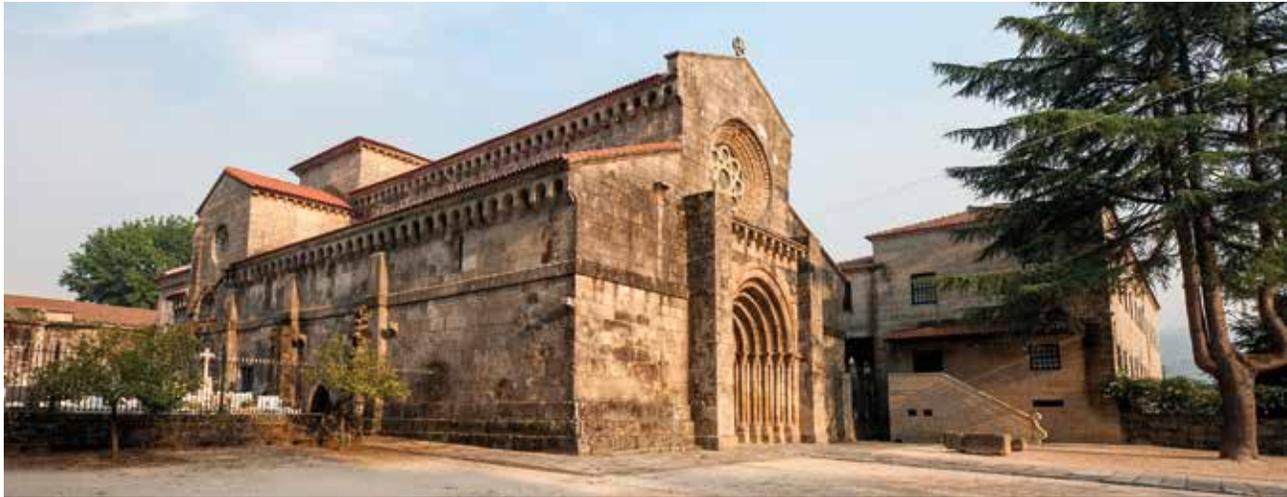
Neste caso, é óbvio o paralelismo com as palavras do apóstolo e evangelista João, que na sua 1.ª Epístola 5: 5-8, nos diz: «Quem é que vence o mundo senão aquele que crê que Jesus é Filho de Deus? Este é O que veio pela água e pelo sangue, Jesus Cristo; não só pela água, mas pela água e pelo sangue. E o Espírito é o que testifica porque o Espírito é a verdade. Porque três são os que testificam: o Espírito, a água e o sangue; e os três estão de acordo».

A pia batismal também foi considerada como o poço regenerador em que o neófito afunda o seu pecado original, regenerando-se no espírito e na graça de Cristo. Nas suas epístolas, São Paulo faz numerosas referências ao ritual do batismo. Em Romanos 6:4, afirma: «Pelo batismo sepultámo-nos juntamente com Ele, para que, assim como Cristo ressuscitou dos mortos, mediante a glória do Pai, assim caminhemos nós também numa vida nova». Na Carta aos Colossenses 2:12, refere: «Sepultados com Ele no batismo, foi também com Ele que ressuscitastes pela fé no poder de Deus, que O ressuscitou dos mortos».

Por sua vez, São João Crisóstomo, o douto mestre da Patrística do século IV, autor das doze teses sobre o batismo que se recolhem no seu livro *As Catequeses Batismais*, referindo-se ao que diz São Paulo em Romanos 6:4, assinala: «Escuta, pois, o que diz Paulo, quando declara as duas coisas a respeito do batismo, a saber: que é morte do pecado e cruz. Ou ignorais que todos os que foram batizados em Cristo, foram batizados em sua morte? E novamente: Sabemos que o nosso velho homem foi crucificado com ele, para que seja reduzido à impotência o corpo outrora subjugado ao pecado».

Estamos, deste modo, perante um dos elementos mais importantes do ritual cristão como é, de facto, a pia batismal, elemento primordial do rito que permite ao neófito fazer parte da Igreja.

Igreja de Cabeça Santa. Pia batismal.

Paço de Sousa

Mosteiro de Paço de Sousa. Vista geral.

Nas nossas caminhadas pelo concelho de Penafiel continuamos a procurar os “promontórios” de pedra lavrada aqui erguidos em tempos medievais. O vigor dos ribeiros, em salmo rimado, o desabrochar da vegetação e o cântico dos pássaros espelham uma natureza viva e exuberante. Como nas iluminuras do *Livro de Horas de D. Manuel*, onde se expressa o fulgor mais radioso da vida rural portuguesa quinhentista. Nesse caudal criativo mostra-se a força intensa da nacionalidade e o bater contínuo de uma tradição que perdura e que continua a dar-nos grandes e sublimes lições.

Neste espaço, onde delicados bosques resguardam tanta grandeza, o rio Sousa corre lenta e harmoniosamente, como se em si arrastasse todo o peso do tempo. Foi aqui, nestas húmidas e produtivas terras, que, nos finais do século X, Trutesendo Galindes fundou um cenóbio para consolo da alma e proteção do feudo. Eram ainda tempos precários de conquista, tempos em que não se confiava apenas nas armas mas também na oração, nos cânticos e nas preces, que precisavam de morada santa e fortificada.

Esta perceção tiveram-na também Egas Ermiges e sua mulher Gontinha Eriz, que no ano de 1088 deixariam em testamento bens móveis e imóveis à igreja do Salvador. A sua construção deixaria marcas no atual mosteiro, que seria já consagrado no século XIII. Tão robusta foi a sua construção que os nossos olhos continuam a testemunhar a sua particular grandeza.

Quando se chega ao recôndito e majestoso Mosteiro de Paço de Sousa, a tradição impõe-se-nos, expondo a grandeza da matéria convertida em revelação do espírito. O silêncio que o rodeia reclama a invocação de todo um conjunto de símbolos que nos mostram e transmitem os conceitos sóbrios e soberanos do pensamento, religião, cultura popular, mitos e vivências, que as suas pedras exprimem em linguagem muito própria.

Quando chegamos ao mosteiro e olhamos para o seu frontal esplêndido, com o enorme pórtico e a celeste rosácea,

Mosteiro de Paço de Sousa. Portal ocidental.

temos a impressão de ascender ao espaço cósmico que essa impressiva imagem sugere. É este o grande milagre da pedra que foi lavrada para simbolizar o destino das almas. Sobre este tema, diz-nos Jean Hani: «O pórtico (sobretudo no românico) é uma representação em pedra dessa visão do céu aberto. Constitui […] a expressão plástica mais surpreendente do que é o espírito do cristianismo, o sentido escatológico, a espera da Parúsia, a volta do Senhor».

Esse céu aberto que nos assinala Hani tem pleno significado no formato das imensas arcadas de Paço de Sousa. O mestre de obras articulou essas representações do céu aberto de uma maneira doutrinária e escatológica fundamentando-se em determinadas passagens bíblicas, nomeadamente na visão de São João, no Apocalipse 4:1, quando diz: «Depois destas coisas, olhei e vi uma porta aberta no Céu: e a primeira voz que ouvi, e que me falava, como o som duma trombeta, disse: 'Sobe aqui e mostrar-te-ei as coisas que devem acontecer depois destas'».

Os dez capitéis deste pórtico regalam-nos com um jardim botânico que reproduz algumas das árvores e arbustos que se dão neste microcosmo natural. São testemunhos, em pedra, da permanência de uma flora que marcou, e ainda marca, a paisagem onde o mosteiro foi erguido. Eis, pois, uma maneira de sacralizar o meio natural, tal como o conheceram as gerações antigas. Representações de diversos elementos e componentes botânicos do chamado «Jardim Simbólico» aparecem disseminadas pelos textos bíblicos donde seriam recolhidos por autores clássicos gregos e latinos, nomeadamente os que estiveram ligados à chamada escola de Alexandria.

Mosteiro de Paço de Sousa. Fachada ocidental.

Este jardim foi ganhando importância espacial; o cultivo das suas espécies vegetais, beneficiado por inovadoras técnicas de irrigação, deu origem e sentido a uma ampla paisagem e à consciência do universo cósmico materializado nessa flora.

Não ignoramos, pois, a preponderância dada pelos antigos a cada uma das manifestações que a ordem botânica esclarece. Dessas fontes bebeu a nossa Idade Média. E disso são exemplos O *Prado Espiritual*, de João Moschus (século VI), o *Paraíso Espiritual*, de Nicétas Stéthatos (século IX), o *Hortus Deliciarum*, de Herrad de Landsberg (século XII) e as *Ervas Divinas*, de Santa Hildegarda de Bingen (século XII).

Os jardins suspensos da Babilónia expressam o valor simbólico que tinham as plantas e as flores no Oriente. Nas religiões monoteístas, cultivar flores e plantas medicinais, separando-as das comuns, fazia parte de um âmbito espiritual que relacionava o homem com Deus. Os hebreus mencionam o jardim várias vezes no Antigo Testamento. Para eles, esse jardim era composto por frutos, plantas aromáticas e flores, nomeadamente rosas e lírios, cujo símbolo, muito especial, se relacionava com Deus. Vemos esta relação tão íntima entre o homem e a natureza no Génesis 2: 8-9: «Depois, o Senhor Deus plantou um jardim no Éden, ao oriente, e nele colocou o homem que havia formado. O Senhor Deus fez desabrochar da terra toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer; a árvore da vida, ao meio do jardim; e as árvores da ciência do bem e do mal».

Outras passagens bíblicas esclarecem o vínculo que os judeus tinham à arte de criar e preservar os jardins. Em Eclesiastes 2: 4-6, lemos: «Empreendi grandes trabalhos, construí para mim casas e plantei vinhas; fiz jardins e pomares, onde plantei árvores frutíferas de toda espécie; construí depósitos de água para regar o bosque em que cresciam as árvores».

Nos Evangelhos e Cartas Apostólicas encontramos uma série de citações sobre diversas espécies botânicas que nos demonstram a importância que o jardim viria a ter no cristianismo. Jesus de Nazaré utilizou frequentemente parábolas sobre as árvores. O seu sepulcro estaria, aliás, num jardim, como testemunha o Evangelho de João 19:41: «No lugar em que Ele tinha sido crucificado, havia um horto e, no horto, um túmulo novo, no qual ninguém fora ainda depositado». Noutras versões, em vez de horto diz-se jardim.

No Corão encontramos igualmente significativas citações sobre o jardim, como meio de ganhar a complacência e a salvação de Alá. Na Surata 3:15, diz-se: «Para os que temem a Deus haverá, ao lado do seu Senhor, jardins, abaixo dos quais correm rios, onde morarão eternamente, junto a companheiros puros, e obterão a complacência de Deus, porque Deus é observador dos Seus servos».

Na Surata 16:11, reitera-se: «E com ela [água] faz germinar a plantação, a oliveira, a tamareira, a videira, bem como toda a sorte de frutos. Nisto há um sinal para os que refletem».

No mundo árabe, a tradição dos jardins (e o prazer a eles associado) vem de longe; o verde das árvores e as flores perfumadas que se encontravam junto à água pura e transparente espelhavam bem a simbiose entre o homem e a natureza. Essa harmonia, que vinculava o ser humano à flora, e o elevava face às forças divinas, manifesta-se nos históricos e famosos jardins árabes do Al-Andalus, tais como os de Silves, Granada, Córdova e Sevilha.

O jardim pétreo de Paço de Sousa, que a seguir tentaremos descrever, é um fator importante dessa cultura transcendente que chegou até aos nossos dias. É o testemunho dessa carga simbólica estritamente conotada com o sagrado. E com o constante, anunciado e benéfico propósito de sanear o corpo e elevar o espírito. Neste contexto, o Salmo 100 (99): 4, proclama esse vínculo, quando diz:

«Entrai nos Seus pórticos com ação de graças, entrai nos Seus átrios com louvores, glorificai e bendizei o Seu nome».

No primeiro capitel do lado direito, face ao exterior, apreciamos um conjunto de elementos vegetais, semicirculares e sobrepostos uns a outros pela parte superior. Estaremos em presença de espécies aquíferas que se podem ver em tanques e lagoas que cobrem a superfície da água? Tratar-se-á da chamada «lentilha de água menor», que vive sobre as águas, mencionada por Hildegarda de Bingen pelos seus dons e efeitos curativos? Representarão a casca do tronco das palmeiras? Todas estas interrogações conduzem-nos naturalmente a várias hipóteses. Mas não é fácil descrever e sustentar uma posição concreta sobre este formato fitomórfico. Cremos, porém, que há uma mensagem que converge na unidade desses elementos: a representação da unidade dos crentes.

No centro do segundo capitel destacam-se baixos relevos em forma de amêndoa ou mandorla. Nessa cavidade protegem-se os seres divinos. Já falámos anteriormente do que representa a amêndoa ou a mandorla em termos de sacralização.

Nos dois vértices do capitel encontramos um ramo de fetos, que abundam nos bosques de Portugal e da Galiza. Não iremos descrever cada uma das suas propriedades, mas não poderemos deixar de referir a sua longevidade e até a sua «humildade», dado que vive na sombra de árvores portentosas. Apesar disso, exibe sempre a sua verdura, símbolo de permanência. Representa a alma que procura germinar em água viva, dado que os fetos se encontram em terras húmidas e aguadas.

Os botânicos medievais consideravam o feto uma planta com inúmeras propriedades curativas; os místicos elevaram-no a protetor espiritual face às tentativas demoníacas. Nos séculos XII e XIII, não era difícil ver pequeninas plantações de fetos na entrada das aldeias ou das casas, com o fim de espantar os espíritos malignos. Esta prática inspirou os construtores de igrejas e mosteiros, que esculpiram o formato do feto nos seus pórticos com fim de os proteger.

O terceiro capitel é dedicado à rosa, que podemos observar numa forma tão reveladora como esplêndida. É sustentada e guarnecida por uma vara arqueada que, ao centro, resguarda os ramos dessa flor. Estamos perante três formatos de cinco e sete ramos.

Mosteiro de Paço de Sousa. Portal ocidental. Capitéis.

O simbolismo da rosa é muito amplo, levando-nos a diversas interpretações. Nos ditos ramos, encontra-se um com cinco folhas colocadas na inversa. Digamos, antes de mais, que em todo este pórtico predomina a decoração vegetal em unidades de cinco folhas. Cinco são as folhas dos ramos da rosa. Na Idade Média, sobretudo no contexto cisterciense, a rosa era associada à pureza e à virgindade de Maria. Estamos, pois, perante um indício mariano de grande transcendência, de tão reiterado que é na vegetação que se representa nesta entrada.

Não tivemos ainda ocasião de falar do cinco, que é o número das folhas desta rosa. Este número é composto pela soma do dois e do três (trinitário), isto é, a união entre o binário e o ternário. O dois representa o feminino e o três o masculino. O cinco é para os pitagóricos o número que personifica o homem no seu microcosmo. O pentagrama é uma das representações do cinco; assim é também com as cinco folhas da rosa.

Na iconografia românica, a flor da rosa também é representada por quatro pontas. Na Antiguidade foi dedicada a Vénus e exaltada no Cântico dos Cânticos. O cristianismo adotou-a como representação da Virgem Maria. Na primeira fase da Patrística, a rosa de quatro lados é também adaptada à estética da cruz. Exemplos disso não faltam.

A rosa vermelha encarnou o sangue do sacrifício de Cristo. A branca, a pureza e virgindade de Maria. Os cistercienses e os templários, tão ligados entre si, utilizaram o símbolo da rosa para, de diferentes maneiras, fazerem alusão a Maria. Assim, as rosáceas românicas e góticas dos monges brancos (da Ordem de Cister) representam as virtudes da divindade mariana. Na esplêndida cantiga de Afonso X, o Sábio, dedicada a Nossa Senhora, a rosa é assim qualificada: «Rosa das rosas e Flor das flores / Dona das donas 'Senhor das senhores'».

Associada à perfeição absoluta, a rosa goza, assim, de alta condição no âmbito divino. A que encontramos no «Paraíso», de Dante Alighieri, é protótipo de Maria, capaz de nos introduzir nas moradas iniciáticas. Dessa parte da *Divina Comédia*, transcrevemos o capítulo XXXI, 1-24:

«Forma assumindo de uma branca rosa,
Tinha ante os olhos a milícia santa,
Que em seu sangue fez Cristo sua Esposa.

A outra, que, adejando, vê, decanta
Do Omnipotente a glória, que a enamora,
E a bondade, que deu-lhe alteza tanta,

Bem como abelhas, cujo enxame agora
Nas flores se apascenta, agora torna
À colmeia, onde os favos elabora,

Descia à flor imensa que se adorna
De folhas tantas, e depois subia
Ao centro, onde o amor seu sempre sojorna.

Nas faces viva flama refulgia,
Nas asas ouro, em tudo mais alvura,
Que a candidez da neve escurecia.

De sólio em sólio entrando na flor pura
E as asas agitando, derramavam
Ardor e paz, colhidos lá na altura.

As multidões aladas, que giravam,
Ao Senhor se interpondo e à flor brilhante,
Nem vista, nem 'splendores atalhavam,

Que a luz divina cala penetrante
No universo, segundo ele merece;
Nada lhe empece o brilho triunfante.»

Para além da aproximação à exaltação simbólica da rosa, própria da Idade Média, Dante outorga-lhe os atributos reconhecidos a Maria e a Jesus Cristo.

No interior do capitel encontramos o mesmo formato mas o ramo tem sete folhas. Estamos perante o número dos planetas que tanto influência têm nas plantas. É a representação dos sete dias da semana, das sete estrelas da Ursa Maior, das sete abóbadas celestes, dos sete braços do candeeiro ritual judeu, que têm correspondência planetária. Além disso, o sete tem papel destacado no significado do Apocalipse. No caso que agora nos ocupa, o tema vegetal está particularmente ligado às fases lunares que provocam alterações na flora.

Nos dois centros do quarto capitel encontramos dois arbustos altos, de cinco ramos. Nos vértices do capitel projetam-se duas folhas de palmeira com diversos fragmentos ou nervuras, que tendem por vezes a duplas referências, representando outros arbustos curativos.

O quinto e último capitel, do lado direito, repete o terceiro capitel, em que se representam as rosas já comentadas. Pela parte superior destes cinco capitéis, os cinco ramos de rosa são o elemento primordial, de constante e persistente significado. Este formato repete-se também no lado esquerdo, sobre a fila dos cinco capitéis que comentaremos já de seguida.

Para que não haja confusão, deixamos este simples esquema relativamente aos capitéis esquerdos que repetem o formato com os do lado direito: o primeiro da esquerda tem correspondência com o terceiro e quinto da direita; o segundo da esquerda com o segundo da direita; o quarto da esquerda com o quarto da direita. Dado que já descrevemos os símbolos que aqui aparecem novamente, não insistiremos no tema. Só o terceiro e o quinto é que estão individualizados. Tentaremos, pois, descrever os seus símbolos.

O terceiro capitel parece-nos particularmente interessante porque é o único que introduz um elemento antropomórfico no centro do vértice. Esse personagem tem nas suas mãos dois utensílios ou recipientes (talvez de culto) com os frutos das árvores que surgem de ambos os lados do seu corpo. Talvez possam ser oferendas que se faziam desde tempos antigos, como se narra no Génesis. É provável que tenha relação com a passagem que aparece no Primeiro Livro das Crónicas 16:29: «Trazei oferendas e entrai no Seu átrio, adorai o Senhor com ornamentos sagrados». A inter-relação entre o texto e a escultura antropomórfica do frontal de Paço de Sousa evidencia esse apelo individual e coletivo, por parte da Igreja, que se praticava nos tempos medievais.

A árvore que está à sua direita – isto é, à nossa esquerda – poderá ser uma oliveira, árvore comum nestas terras de Entre-Douro-e-Minho. A presença da oliveira no ritual judeu, cristão e islâmico é corroborada pela Bíblia e pelo Corão. Simboliza a misericórdia, como se diz nos Salmos 52 (51): 10: «Eu, porém, sou como oliveira verdejante na casa do Senhor, confio na misericórdia do Senhor pelos séculos sem fim». Simboliza também a paz e o final da tempestade: nos ícones em que se representa a pomba da arca de Noé é comum aparecer um ramo de oliveira (Génesis 8:11). Os ramos de oliveira estão ainda associados à receção feita a Jesus quando entra em Jerusalém nas vésperas da Páscoa.

Neste sentido percorremos diversos textos bíblicos para detetar a sacralização atribuída à oliveira. No «Cântico das Ascensões» do Salmo 128 (127): 3, podemos ler: «A tua esposa qual videira fecunda no interior do teu lar; os teus filhos, como rebentos de oliveira ao redor da tua mesa». Referência de fecundidade e abundância, para os hebreus representava também a longevidade, a piedade e a caridade, como se pode ver em Deuteronômio

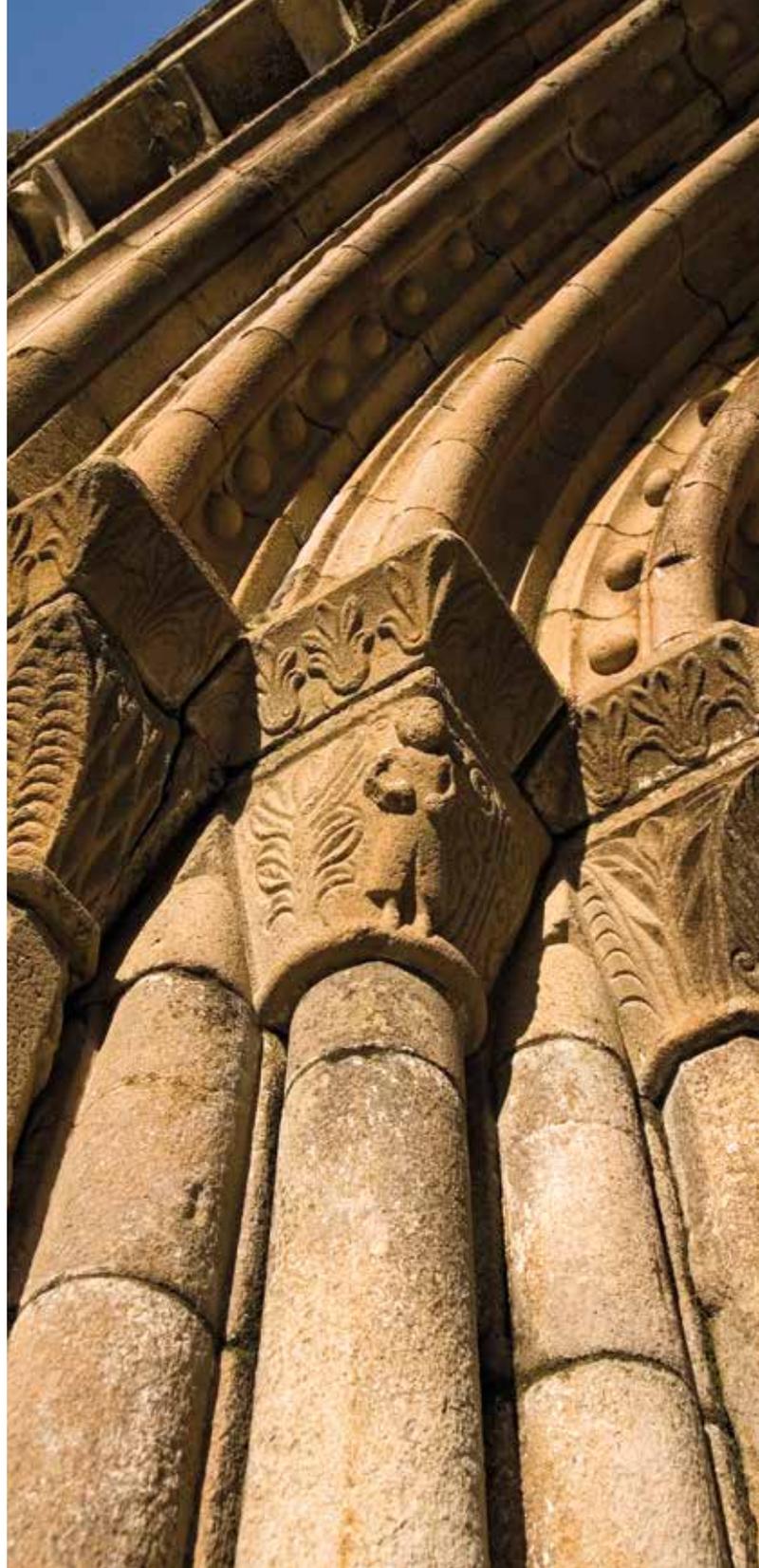
24:20: «Quando varejares as tuas oliveiras, não voltes a colher o resto que ficou nos galhos; deixá-lo-ás para o estrangeiro, o órfão e a viúva».

Produzido a partir do fruto da oliveira, o azeite está também presente, pela sua indiscutível importância económica e civilizacional, nas citações bíblicas, utilizado que era em vários ritos, por exemplo nos que respeitavam à consagração dos sacerdotes e à proclamação dos reis. De facto, o azeite ou o óleo eram elementos primordiais para a unção dos templos e dos sacerdotes, como no caso de Aarão descrito em Levítico 8:12: «Derramou este óleo de unção sobre a cabeça de Aarão e ungiu-o para o consagrar».

Para os judeus, o azeite, esse «óleo de alegria em vez de luto» (Isaías 61:3), era um bem curativo para o corpo e para o espírito. Sujeito a dízimo pela Lei de Moisés, era um símbolo da luz, dado que se utilizava para iluminar o tabernáculo. Os lares iluminavam-se também com lamparinas e candeeiros de azeite. A parábola das dez virgens é ilustrativa da sua sacralização. Mas não só. Numerosas são as passagens do Antigo e Novo Testamentos sobre a oliveira, o azeite e o óleo. O Monte das Oliveiras, em Jerusalém, teve um incomparável protagonismo na vida dos profetas e na vida e morte de Jesus. Também nas mitologias antigas, a presença da oliveira foi associada a inúmeros dons benéficos. Os gregos dedicavam os seus ramos a Minerva e utilizavam-nos para coroar Júpiter, Apolo e Hércules.

Toda a transcendência associada à oliveira e ao azeite teve grande impacto no cristianismo. Daí a presença dos "santos óleos" em vários dos seus rituais e cerimónias, nomeadamente nas ordenações sacerdotais, batismos e confirmações.

Não podemos, pois, ignorar a presença dos ramos e dos frutos da oliveira em pórticos, cornijas e claustros românicos. E muito particularmente em regiões em que

Mosteiro de Paço de Sousa.
Portal ocidental. Capitéis.

se produz o azeite. O problema, porém, é que por vezes estes elementos escultóricos podem confundir-se com outros perfis vegetais. É preciso, assim, observá-los cuidadosamente e verificar o contexto, a forma como estão colocados e os elementos que os acompanham.

Colocada à esquerda da figura humana do centro do capitel (isto é, à nossa direita) há uma outra árvore cujos ramos foram esculpidos em forma de espiral de sarmento e rebento da videira. O vinho, tão comum nesta região de Entre-Douro-e-Minho desde a ocupação romana, é outro dos produtos sacralizados na Bíblia e pela tradição cristã, como o comprovam, por exemplo, os escritos de São Martinho de Dume. Essa figura humana, com oferendas nas mãos (talvez de azeite e vinho) poderá muito bem representar o agricultor que cuidava das oliveiras e videiras neste microcosmo de Paço de Sousa.

Símbolo eucarístico, prolongando uma mensagem espiritual de longo alcance, estes impetuosos mas delicados rebentos anunciam o vinho nessas formas em espiral. A espiral representava as forças e o movimento circular; ligada à imortalidade, significava uma rotação progressiva a partir de um centro de ação. Azeite, pão e vinho, tão presentes nos cerimoniais da Igreja, têm, pois, reiterada representação na iconografia românica.

Seria obviamente difícil enumerar todas as citações que se encontram na Bíblia sobre a videira e o vinho, tantas elas são, desde o Génesis até ao Apocalipse. Citaremos algumas, para tentar definir a relação que há entre o texto e a personificação do elemento escultural.

Comecemos por recordar que Noé foi o primeiro plantador de vinhas e o primeiro a embebedar-se com o vinho que produziu. O belo poema que se acha no capítulo quinto de Isaías, intitulado «O Cântico da Vinha», remete-nos à tradição oriental da posse das vinhas e aos naturais cuidados do seu cultivo. Era uma cultura já conhecida dos primitivos sumérios, que a transmitiram a outras partes do Oriente e a ambos os lados do Mediterrâneo.

Em Israel, a cultura vinícola teve enorme importância, como nos mostram os versículos de Isaías 5: 1-3: «Vou cantar ao meu amigo o canto do seu amor pela sua vinha. O meu amigo possuía uma vinha numa colina fértil. Cavou-a, tirou-lhe as pedras, e plantou-a de bacelo escolhido. Edificou-lhe uma torre no meio, e construiu nela um lagar. Depois, esperou que desse uvas, mas ela só produziu agraços. Agora, pois, habitantes de Jerusalém, e vós, homens de Judá, sede juízes, por favor, entre mim e a minha vide». É importante ler este cântico até o versículo sete, para ver o sentido da metáfora e tudo o que nos revela de Israel e Judá relativamente à vinha.

Os esplêndidos rebentos que se observam neste capitel de Paço de Sousa, e outros tantos do contexto românico, foram esculpidos partindo talvez dessa sacralização que a Igreja utilizou e plasmou na sua iconografia.

De facto, é a partir de textos bíblicos que se faz o apelo aos cuidados e à preservação da vinha (protótipo de Israel no Antigo Testamento e da Igreja no Novo Testamento), como nestes versículos de Isaías 16: 8-10: «Os campos de Hesbon estão sem vida, e a vinha de Sibma, cujos sarmentos eram tão abundantes, foi calcada aos pés pelos senhores das gentes: os sarmentos chegavam até Jazer, e iam perder-se no deserto, os seus rebentos multiplicavam-se e atravessavam o mar. Por isso choro como Jazer sobre a vinha de Sibma; banho-vos com as minhas lágrimas, Hesbon e Elealé. É que sobre a tua vindima e colheitas foram ouvidos os gritos de guerra. A alegria e o regozijo desapareceram dos campos. Nas vinhas não há cânticos nem gritos de júbilo, não mais se pisa vinho nos lagares, cessaram as canções dos pisadores».

Este texto incide, pois, na chamada à preservação da videira com fascinantes sarmentos e esplendorosos

rebentos. Imagem de muitos exemplares da iconografia românica, como aquele de que falámos.

Numa das suas prédicas, Jesus confirmou ser ele a videira. Do Evangelho de São João 15: 1-5, transcrevemos: «Eu sou a videira verdadeira e Meu Pai é o agricultor. Toda a vara que em mim não dá fruto, Ele corta-a, e limpa toda aquela que dá fruto, para que dê mais fruto. Vós já estais limpos, devido à palavra que vos tenho dirigido. Permanecei em mim e Eu permanecerei em vós. Como a vara não pode dar fruto por si mesma se não estiver na videira, assim acontecerá convosco se não estiverdes em Mim. Eu sou a videira, vós as varas: quem está em Mim e Eu nele, esse dá muito fruto; porque sem Mim nada podeis fazer».

Esta inter-relação entre Jesus e sua comunidade com a videira podia ser entendida e assumida pelos crentes que ouviam a leitura dos Evangelhos, podendo também relacionar a videira do texto com a do capitel. Nessa parábola, a videira representa o corpo de Jesus e o vinho o sangue sacrificial. Tal como Jesus o manifestou na Última Ceia, segundo se lê em Mateus 26: 27-29: «Tomou, em seguida, um cálice, deu graças e Entregou-lho dizendo: 'Bebei dele todos. Porque este é o Meu sangue, sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos para remissão dos pecados. Eu vos digo: Não beberei mais deste produto da videira até ao dia em que o hei de beber de novo convosco no reino de Meu Pai'».

O pão e o vinho são os frutos escolhidos por Jesus, como aliança, comemoração e perpetuação do seu sacrifício. A videira, o cacho, os sarmentos e os rebentos tiveram, pois, na história do cristianismo uma presença permanente e contínua, como testemunham os signos escultóricos das catacumbas, os textos da Patrística, etc. Sobre este tema, apresentamos um texto de Papias de Hierápolis (século II), que destaca o protagonismo da videira: «Virão dias em que as vinhas crescerão, e cada uma terá dez mil cepas, e em cada cepa dez mil braços, e sobre cada braço dez mil rebentos, e em cada rebento dez mil cachos, e em cada cacho dez mil grainhas, e cada grainha prensada dará vinte e cinco medidas de vinho. E, quando um dos santos colher um cacho, os outros cachos gritar-lhe-ão: 'Eu sou melhor, apanha-me e, através de mim, abençoa o Senhor!'».

No quinto e último capitel do lado esquerdo, o elemento vegetal surge-nos em forma de hera, que, com suas folhas e troncos, trepa e invade a superfície desse capitel. A hera tem várias propriedades terapêuticas como nos descreve Dioscórides no seu tratado *Matéria Médica*. E Hildegarda de Bingen no livro *Ervas Divinas*, onde recomenda: «Quem tiver dores de peito e úlceras internas, que ponha hera terrestre fervida e quente em redor do peito quando tomar banho».

Na arte oriental, a hera foi cultivada como vegetal curativo; os pintores de cerâmica grega utilizaram-na para decorar mas também para proclamar as suas qualidades sanitárias. A arte românica recolheu as suas hastes retorcidas e as suas folhas esbeltas e frondosas, «plantando-as» e sublimando-as nos capitéis e nos pórticos. Assim se espalharia o seu símbolo, de uma maneira didática, esclarecendo as suas virtudes curativas.

A hera tem duas características bem identificativas na sua botânica, que propiciaram interpretações simbólicas muito diversas. Uma delas, a de ser trepadora e agarrar-se à terra e às paredes, deu-lhe os atributos da fidelidade e da constância. Simboliza a força e proteção femininas. No segundo caso, por ter folhas perenes, a hera representa a vida eterna. Os gregos antigos consagraram-na a Dioniso, dado que se cria que, mastigando as suas folhas, atrasavam-se os efeitos da embriaguez.

Na Antiguidade, a hera representou também o eterno retorno, a perseverança dos sábios e a constância dos

poetas. Virgílio, na sua Écloga VIII, saúda Polião, dizendo: «Que esta hera fique ligada aos lauréis que rodeiam a tua vitoriosa frente».

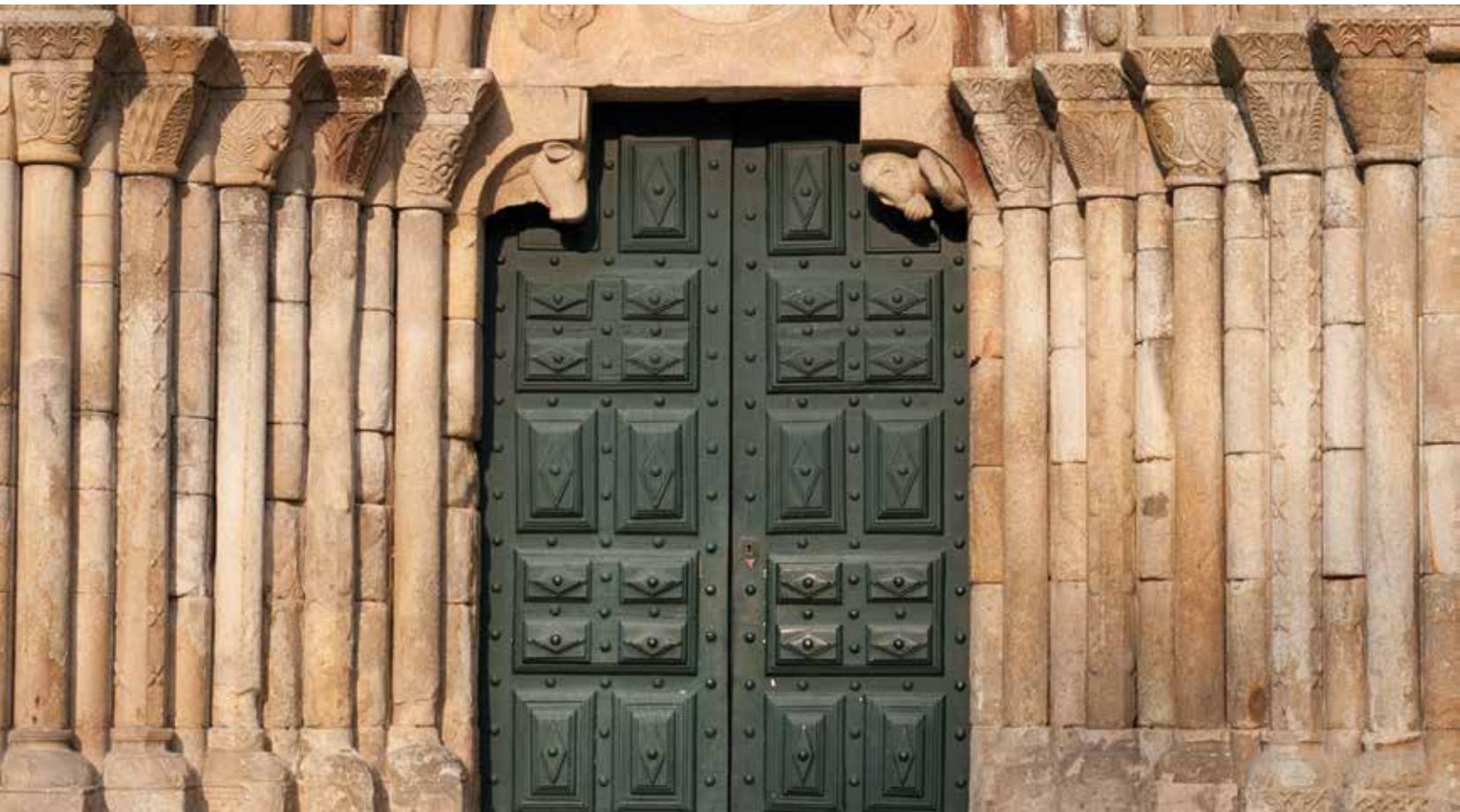
Na parte superior destes dez capitéis há todo um entrançado de ramos de rosa com cinco folhas, tal como já foi referido anteriormente.

Dos fustes deste pórtico, seis são cilíndricos e quatro octogonais: dois com os símbolos da rosa de quatro pétalas e outros tantos com conchas de vieira. Tanto no lado direito como no esquerdo, repetem-se os símbolos dos existentes no segundo e no quarto fustes.

Já vimos que a rosa com cinco folhas é uma representação da Virgem Maria, tal como a de quatro pétalas, reiteradamente repetidas na arte românica. Aqui, em Paço de Sousa, podemos observar nestes dois fustes uma rosa em flor bem diferente do formato dos ramos de cinco folhas.

No caso em análise, os dois fustes de ambas as filas – os segundos face ao exterior – apresentam várias rosas em três dos espaços do octógono, que conformam uma espécie de cruz de quatro aspas em diagonal, que alude ao sacrifício de Cristo. Este mesmo formato de cruz foi utilizado pelo cristianismo primitivo tendo a rosa como símbolo polivalente para aludir justamente à virgindade de Maria e ao sangue expiatório de seu Filho.

No quarto fuste de ambas filas observa-se o formato de várias conchas ou vieiras, de duplo significado: símbolo

Mosteiro de Paço de Sousa. Portal ocidental.

iniciático mas também ligado às peregrinações a Santiago de Compostela, caminho que, em si mesmo, é um percurso de iniciação.

A concha tem variadas representações em Afrodite ou Vénus Anadiomena, que aparecem sobre uma concha. Relaciona-se com a lua, dado que influencia as alterações do mar do qual a vieira é originária; mas também com o órgão genital feminino e, portanto, com a virgindade. É vista como doadora da vida, por cultivar a pérola dentro de si. Os primitivos cristãos, por estar rigorosamente protegida, relacionavam-na também com a Ressurreição e com a própria Virgem Maria, de cujo ventre nasceu Jesus.

As valvas da vieira caracterizam-se por uma ondulação de sucos e canais que desembocam num centro esférico, símbolo da totalidade e da imortalidade. Esta característica física da vieira está associada aos percursos das viagens iniciáticas e propiciais. As suas estrias simbolizam a passagem do ser humano pelos caminhos deste mundo até terminar a sua vida terrena e começar a espiritual, em que terá acesso ao dito centro esférico, símbolo da morada de Deus.

Por se tratar de um elemento aquático e gerar vida no seu interior, a vieira enfatiza a fecundidade da vida imortal. Por isso, o cristianismo lhe concedeu representação batismal. E é amplo o seu conceito aquático e germinal nas definições primitivas dos mitos e das crenças. A articulação dessa riqueza simbólica serviu diversas culturas e religiões, harmonizando cultos e interpretações referenciadas nas culturas clássicas, nomeadamente no mito de Vénus (venérea e vieira), que a literatura não deixaria de divulgar e os pedreiros esculpir em frontais de igrejas como em Paço de Sousa, São Tiago (Coimbra) e em numerosas pias batismais.

Proclamada em todos os estilos artísticos do cristianismo, no Renascimento italiano, Vénus foi também recriada na poética de Policiano e na famosa pintura de Botticelli, *O nascimento de Vénus*, em que o genial artista glorifica a deusa do Amor e da Beleza no centro de uma vieira.

Toda esta tradição cultural e cultual em redor da vieira teria eco em diversas interpretações durante os séculos XII e XIII. Uma delas surge no sermão do XVII Domingo do Pentecostes, de Santo António. Essa riqueza criativa e interpretativa é fruto de um grande homem de espírito e pensamento, capaz de, por si só, aumentar o mito e a sacralização das vieiras e conchas. Desse sermão respigamos algumas passagens:

«Diz-se em Ciências Naturais que nas conchas marinhas nascem pedras preciosas, as pérolas, as quais em certa época do ano têm sede de orvalho como de marido. Este desejo faz-lhes abrir as valvulazinhas, e, quando o orvalho lunar desce com maior intensidade, elas, com um bocejo, haurem o suspirado rocio. Assim concebem e se tornam grávidas. [...] Quanto mais rocio absorvem as conchas, tanto maior é a grandeza das pedras. Se de repente cintilar o relâmpago, comprimem-se com inoportuno medo. Estas conchas possuem sentidos; temem que seus partos se maculem. Quando o dia encandecer com raios mais abrasadores, para que as pedras não enegreçam com o calor, descem às profundezas e escondem-se da ardência do sol nos pegos».

[...] «As conchas, que tiram o nome de concavidade, são os penitentes, os humildes e os pobres de espírito que se mantêm na concavidade, na humildade do coração. Têm sede de orvalho como de marido. Dizem: 'A minha alma teve sede de Deus, fonte viva'. O orvalho da graça celeste, como se fora marido, impregna a alma com o propósito das boas obras. O desejo deste orvalho faz-lhes abrir as valvulazinhas. Escreve Job: 'A minha raiz abriu-se junto das águas, e o orvalho há de morar na minha ceifa'».

[…] «Enquanto o orvalho lunar desce com maior intensidade, etc. O orvalho lunar designa a prosperidade, a adversidade e a infusão da graça. O esplendor da lua é figura da prosperidade; a noite, da adversidade; a chuva, da infusão da graça, que os justos ardentemente desejam e haurem com a boca aberta e o coração no esplendor da prosperidade e na noite da adversidade, para que a prosperidade não os ensoberbeça e a adversidade não os esmague».

A interpretação comparativa e moralista deste apreciado e referencial sermão de Santo António não pode deixar de ser vista como uma espécie de resgate das tradições de diversas épocas sobre a configuração mítica e sagrada da vieira.

Mesmo na entrada da porta principal há duas mísulas com escultura antropomórfica (direita) e zoomórfica (esquerda), sustendo o tímpano.

Na escultura da entrada do lado direito encontramos uma cabeça de varão reclinada para a terra. Todas estas cabeças solitárias que encontramos nas mísulas e nas cornijas românicas estão em atitude de oração. Delas devemos observar duas posturas: se a cabeça estiver orientada para o céu, expressa espiritualidade e elevação da alma, superando os apetites carnais; caso esteja debruçada para o chão, expressa não só o seu próprio ego mas também humilhação e procura de perdão.

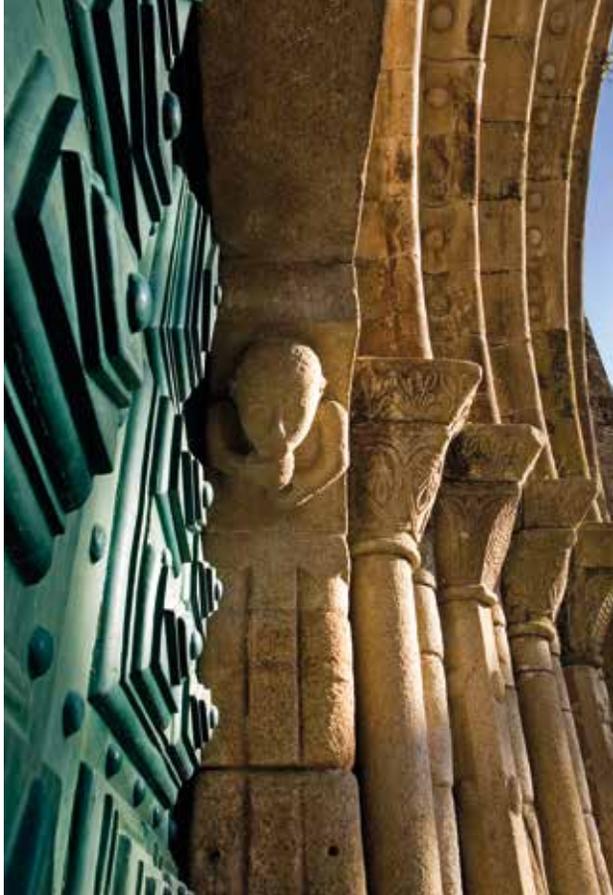
Este tipo de cabeças, que ornamentavam o templo de Salomão, tinha para os judeus um significado que encontramos no seguinte texto do Deuteronómio 28: 13--14: «O Senhor colocar-te-á no primeiro lugar e não no último; estarás sempre no alto, jamais em baixo, desde que obedeças às leis do Senhor, teu Deus, que hoje te prescrevo, cumprindo-as fielmente, e não te desviando nem para a direita nem para a esquerda de nenhuma das prescrições que hoje te dou, a fim de seguires e adorares os deuses estrangeiros».

Este texto bíblico abre um amplo caminho no campo simbólico da iconografia medieval. Os escultores do românico tinham conhecimento destes textos sagrados e dos cânones e preceitos da Igreja. Neste sentido, tem razão Emile Mâle, ao dizer: «Frequentemente, os artistas traduzem exatamente a doutrina ensinada pelos liturgistas».

O executante desta escultura dá-nos, pois, várias informações sobre este personagem. Pela sua cabeça rapada e pela auréola ou fita de cabelo sobre a sua frente, indica-nos que estamos perante um monge beneditino, que acaricia ou esfrega a sua barba com a mão direita. Isto é, uma pessoa com um certo ego, da hierarquia temporal e sagrada.

A barba, como a deste personagem, era para os hebreus e para os homens medievais um atributo viril do varão, dado que representava as energias vitais.

As barbas, divinizadas pelos egípcios e honradas pelos israelitas, eram a marca de um homem de honra. Insultar, por palavras ou atos, um homem com barba era um ato grosseiro e de indignidade. O Segundo Livro de Samuel 10: 4-14 explica na história dos mensageiros de David, a forma como foram feitos prisioneiros e lhes cortaram as barbas, como desprezo pela sua posição social. Assim o explicam os versículos 4 e 5: «Então Hanun prendeu os servos de David, rapou-lhes metade da barba, cortou-lhes as vestes, quase até à cintura, e despediu-os. David, ao ter conhecimento disto, mandou mensageiros ao seu encontro, pois estavam profundamente humilhados, para lhes dizer: 'Ficai em Jericó até que vos cresça de novo a barba e então voltareis'».

Na época em que este Mosteiro de Paço de Sousa foi construído, portugueses e galegos usavam longas barbas para dignificar a sua pessoa. Sobretudo os abades e os senhores de alta posição social. Lembremos esta estrofe do trovador e cavaleiro galego, Airas Moniz de Asma:

Mosteiro de Paço de Sousa. Portal ocidental. Mísulas.

«E cuido-m'eu avergonhar!
Se vu prouguer', debedes
Oj'a mía barba a onrar,
Que sempr' onrada sol andar.
E vos non mi-a viltedes!»

Se o homem era uma imagem de Deus, Ele também usava barba. Em Hildegarda de Bingen, encontramos um relato em que o Pai Eterno nos é descrito com longa barba, no seu trono celestial: «Olhei como entrava o vento do meio dia e aparecia a imagem de Deus, bela e magnífica no seu mistério, de semelhança humana. O seu rosto era duma beleza e dum esplendor tão grande que seria mais fácil contemplar o sol que aquela imagem. Um amplo círculo dourado rodeava a sua cabeça. Neste círculo, outro rosto, de um ancião, dominava o primeiro. A barba da queixada chegava até o extremo da cabeça».

Estamos, pois, perante um personagem de alta dignidade que exibe a sua barba. Muitas vezes, quem pagava a construção dos templos, fosse da nobreza ou da hierarquia monacal, mandava erigir a sua imagem num destes pedestais. O personagem de Paço de Sousa mostra, pois, a sua barba como atributo do seu poder.

Na mísula esquerda, ao boi cabe o papel de lembrar aos crentes que hão de passar por esta porta. Nas suas múltiplas representações, surge como elemento sacrificial,

personificação de força e como animal benévolo. Os seus chifres dão-lhe também o atributo de representação solar e lunar. A curvatura dos chifres, em forma de lua, que aqui vemos, dá-nos outra dimensão bem diferente dos bois da Igreja de Cabeça Santa, cujos chifres (como já se disse) são verticais.

Na Antiguidade, o boi era considerado um animal germinal; com a sua força arava a terra permitindo que a semente frutificasse nos campos. Simbolizava também a passagem entre o final do inverno e o princípio da primavera. No zodíaco representava o ciclo equinocial que começa a 20 ou 21 de março.

Nas culturas do Médio Oriente, o boi encarnava os chamados deuses da criação. Na antiga Mesopotâmia, a sacralização das divindades supremas e deuses celestes era representada (e caracterizada) pelos chifres do boi como elemento solar e lunar. Em muitas cerimónias religiosas as pessoas colocavam na cabeça os chifres desse animal como forma de chegar aos deuses e às potências divinas. Este costume (relativo à divindade protetora) prolongou-se até à Grécia e a Roma; mais tarde, o cristianismo conjugou esta tradição com a que procedia da Bíblia. Estamos, pois, perante um elemento primordial, relacionado com as forças cósmicas que caracterizam o boi como um animal calmo e pacífico. Esta característica pode ver-se, por exemplo, na cultura budista e taoista, com Lao-Tsé a cavalgar sobre um boi.

A sacralização transmitida ao universo românico foi naturalmente importante. Daí o boi ter sido representado nas partes mais elevadas dos seus templos ou como guardião das portas e nas passagens de acesso. Os mestres de obras e escultores do românico tiveram, deste modo, grande predileção por este animal, não só pela sua representatividade cósmica mas também como homenagem e testemunho de gratidão, já que era o boi quem carreava as pedras para a construção dos templos.

O tímpano do Mosteiro de Paço de Sousa oferece-nos uma enorme riqueza escultural e uma portentosa simbologia cósmica. A temática tratada na representação dos seus três círculos é, porém, escassa. O do centro é de maior volume. Representa o universo criado por Deus. O da nossa direita representa o sol; o da esquerda, a lua.

A circunferência central simboliza o macrocosmo como referência à obra criada por Deus, aludindo à sua unidade e imutabilidade. Aqui, representa-se todo o universo cósmico da Criação, que pode muito bem incidir no que nos diz o Génesis 1: 1-2: «No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra era informe e vazia. As trevas cobriam o abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas». Este texto repete-se em João 1:1: «No princípio já existia o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus».

Diversos textos bíblicos confirmam o conjunto criado como obra de Deus. Assim o diz Isaías 45:18: «Eis o que diz o Senhor, que criou os céus, o Deus que formou a terra e a consolidou, que não fez dela um caos, mas formou-a para que nela se viva». Este universo, tão insinuado na unidade do círculo, representa-se neste tímpano como obra criadora e sustentada por Deus; mas também a incorporação de Cristo como partícipe da obra criada. Isto significou para São Paulo a seguinte reflexão em Colossenses 1: 15-16: «Ele é a imagem do Deus invisível. O Primogénito de toda a criação porque n'Ele foram criadas todas as coisas, nos Céus e na Terra, as visíveis e as invisíveis, os Tronos, as Dominações, os Principados e as Potestades, tudo foi criado por Ele e para Ele».

A circunferência é, pois, a imagem do universo criado. A *Imago Mundi*, no conceito medievalista de representar o universo, que para Santo Agostinho simbolizava a totalidade da criação no que respeita ao microcosmo e ao

Mosteiro de Paço de Sousa. Portal ocidental. Tímpano.

macrocosmo. Tanto as referências dos filósofos gregos como a dos teólogos da Patrística coincidiram na imagem mitográfica do universo.

O pintor, poeta e místico William Blake pintou uma grande circunferência, aludindo à criação do universo; e, dentro dela, o Deus Arquiteto, com um esquadro medindo os espaços rodeados do sol e da lua. Blake não fez mais do que ir às fontes dos miniaturistas medievais que configuraram Deus criador em magníficas ilustrações em pergaminho e expressivas esculturas em tímpanos românicos, como o de Paço de Sousa. A famosa miniatura da *Bible moralisée* exemplifica bem toda essa gama de pinturas e esculturas medievais que representam Deus a dar forma ao universo. Em Paço de Sousa, o universo aparece já consolidado e sem a presença do seu criador.

Os crentes que entravam na igreja podiam admirar estes três elementos circulares, identificando-os com a criação, dado que, como vimos, o primeiro capítulo e o primeiro versículo do Génesis dão notícia deste relevante ato divino. No tímpano, há, assim, um apelo a que os crentes teçam louvores a Deus, como este que encontramos em Apocalipse 4:11: «Digno és, Senhor, nosso Deus, de receber glória, honra e poder, porque criaste todas as coisas; por Tua vontade é que existem e foram criadas».

O rebordo desta circunferência é uma fita que, no seu interior, tem uma linha ondulada que representa a ação do vento. Quer dizer, a ação do espírito de Deus, que pairava sobre as águas e determinava os ciclos da criação do universo. Comprovamos esta relação em diversos textos bíblicos, como neste de Jeremias 49:36: «Mandarei vir sobre Elam os quatro ventos, dos quatro cantos do céu. Por todos estes ventos os dispersarei». No Evangelho de João 3:8, podemos ler: «O vento sopra onde quer; ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai. Assim é todo aquele que nasceu do Espírito».

Nos Atos dos Apóstolos 2: 1-3, diz-se: «Quando chegou o dia do Pentecostes, encontravam-se todos reunidos no mesmo lugar. Subitamente ressoou, vindo do céu, um som comparável ao de forte rajada de vento, que encheu toda a casa onde se encontravam. Viram, então, aparecer umas línguas à maneira de fogo, que se iam dividindo e poisou uma sobre cada um deles. Todos ficaram cheios de Espírito Santo e começaram a falar outras línguas, conforme o Espírito lhes inspirava que se exprimissem». Esta antiga ideia, comparando o Espírito às rajadas do vento, seria expressa em esculturas e pinturas medievais.

À nossa direita, o círculo que está na parte inferior do tímpano tem no seu centro uma pessoa que ergue um sol de oito estrias verticais (raios) que saem doutro centro circular que representa o núcleo solar. Estamos perante a configuração do astro como fonte de luz e de vida emanada da autoridade divina. O sol representa Deus como criador da vida natural e de todas as forças que emanam desse centro. Também Cristo é o protótipo do sol, como resulta das suas próprias palavras, recolhidas em João 8:12: «Jesus falou-lhes novamente nestes termos: 'Eu sou a Luz do mundo. Quem me segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida'».

Neste tímpano, com os elementos mais percetíveis para o ser humano, representa-se a morada e o poder de Deus como criador e sustentáculo do universo. Estas esculturas têm correspondência com o que nos assinala o profeta Habacuc 3:11: «O sol e a lua permanecem na sua morada; fogem diante do brilho das vossas flechas, ante o fulgor dos raios da vossa lança». Este texto fica ainda mais percetível em Mateus 5:45: «Fazendo assim, tornar-vos-eis filhos do vosso Pai que está nos Céus; pois Ele faz que o sol se levante sobre os bons e os maus e faz cair a chuva sobre os justos e os pecadores».

Os antigos cristãos acreditavam que o sol simbolizava a justiça de Deus. Também a Cristo se comparou o sol, como Senhor das alturas, concedendo-lhe assim uma imagem hipostática. O cristianismo fomentou o culto ao sol, uma prática greco-romana. O *Invictus Solis* dos romanos transmitiu-se ao cristianismo, que o assumiu e o introduziu nos templos e noutros sacralizados, configurando-lhe relevantes atributos.

Os pais da Patrística relacionaram o astro-rei com a presença do Messias, considerando a profecia de Zacarias, pai de João Baptista, que repetiu o que já tinha dito Isaías, quando comparava o sol com o Messias. Em Lucas 1:78, podemos ler: «Graças ao coração misericordioso do nosso Deus, devido ao qual nos visitará a luz do alto». Há outras versões bíblicas que em vez de luz dizem sol.

Além de representar o poder de Deus e do Messias, o sol era para judeus e cristãos uma representação da justiça divina. O profeta Malaquias 3:20, assim o diz: «Mas para vós que temeis o meu nome brilhará o sol de justiça trazendo a salvação nos seus raios; saireis e saltareis com os bezerros de estábulo».

A relação de Cristo com o sol da justiça teve na visão do apóstolo João, na ilha de Patmos, esta revelação narrada em Apocalipse 1:16: «Tinha na sua mão direita sete

estrelas e da sua boca saía uma aguda espada de dois gumes, afiada e o seu rosto era como o Sol quando resplandece com toda a sua força».

«Os raios de salvação», de que nos fala Malaquias, estão relacionados com os oito raios que se representam neste sol de Paço de Sousa. O oito é um número celeste, como já se disse; simboliza o final das iniciações para entrar no centro do paraíso celestial e das plenitudes. Simbolicamente, o oito tem ligação com as oito abóbadas celestes ou as oito regiões do mundo; a primeira é a do sol, que predomina sobre as outras.

Raimundo Lúlio teorizou sobre o traçado do octógono como representação celestial da Igreja; fala do formato de oito ângulos como o mais perfeito e determinante, pois nele se revela o poder e a justiça de Deus.

No *Comentário ao Apocalipse de São João*, Livro IX, Beato de Liébana, diz: «*Vi, então, um anjo, de pé, sobre o Sol, a bradar em alta voz a todas as aves que voavam através do céu; 'vinde, reuni-vos para o grande banquete de Deus'*. O sol é a pregação da Igreja e a proclamação da fé; segundo o texto, consideramos as aves e as bestas boas ou más. Aqui neste texto, as aves que voam no meio do céu referem-se à Igreja una, formada como um só corpo».

Dito tudo isto sobre diversos textos bíblicos e opiniões, convém falar dos arquétipos solares que encontramos na iconografia românica. Há vários exemplos solares com os seus raios retilíneos e ondulados, como o que vemos em Paço de Sousa. Estamos, pois, perante uma representação da luz; e também da famosa espada flamígera que representava a justiça. Os raios ondulados e movimentados representam o calor.

No lado inferior esquerdo, dentro de um círculo – como o que já comentámos relativo ao sol – outra pessoa ergue e mostra nos seus braços a lua, representação do feminino, como se diz no «Cântico dos Cânticos» 6:10: «Quem é esta que surge como a aurora, bela como a lua, brilhante como o sol, terrível como um exército em ordem de batalha?».

Para os israelitas, a lua era a rainha maior da iluminação da noite. Era, porém, inferior ao sol, que trazia o esplendor da claridade e do dia. Eis o que se lê em Génesis 1:16: «Deus fez dois grandes luzeiros: o maior para presidir ao dia, e o menor para presidir à noite; fez também as estrelas».

O poder feminino estava, assim, submetido ao poder masculino, dado que o resplendor da lua emanava da luz do sol. Esta ideia, surpreendentemente, potenciou o poder do homem sobre a mulher e manteve esse furor machista e absoluto no pensamento dos três ramos das grandes religiões monoteístas.

Noutras tradições e culturas orientais, a lua tinha um caráter feminino pela sua fertilidade, por marcar os ciclos e as fases da metamorfose da vida nos seus processos de germinação, renovação, iluminação e imortalidade. As diversas fases da lua revestiram-se também de outros atributos de iniciação. A *hierogamia* é um conceito teológico que se refere à sacralização do matrimónio. Teve origem nas palavras gregas *ierós* (sagrado) e *gamos* (união). Assim, o conceito do *hieros gamos* personificou a relação entre o sol e a lua, fundamento matrimonial entre o rei do dia e a rainha da noite.

A lua representa muitos animais noturnos, sobretudo os que ostentam chifres. Neste tímpano de Paço de Sousa aparece com chifres de boi de pontas viradas para o céu. Esta pose levou muitos tratadistas a ver neste tipo de formato uma nave de luz no imenso mar das trevas.

As comparações que levaram intépretes e teólogos a comparar a mulher à lua e o homem ao sol foram fomentadas no catolicismo e a elas não foi estranho o seguinte

texto de São Paulo na 1.ª Carta aos Coríntios 15:41: «Um é o resplendor do Sol, outro o da Lua, e outro o das estrelas; e uma estrela difere da outra em resplendor».

Vemos, pois, como a doutrina paulista hierarquiza por categoria, estado e dignidade. Este valor circunstancial repercutiu-se nas contendas da Igreja com o Estado. Daí a definição de que o poder espiritual, simbolizado pelo sol, resplandecia em toda a Urbe; e que o Estado temporal era um poder sujeito à Igreja, logo inferior a ela. Isto foi dito e escrito desde o século XI até ao século XIV em inumeráveis representações, aparecendo o sol à destra (direita) e a lua à sinistra (esquerda). É isto justamente o que podemos observar no Mosteiro de Paço de Sousa, em múltiplos ícones românicos (cruzes, por exemplo), pinturas murais, entre outras.

A persistência em hierarquizar valorativamente o sol e a lua, e colocá-los como divisa em lugares muito concretos, era uma maneira de manifestar o poder e inculcar na mente das pessoas a supremacia clerical. Este tipo de iconografia é, pois, revelador do conflito entre a Igreja e o Estado na época medieval.

Sobre este tema, Santo Agostinho opinava desta maneira: «É claro que a lua deriva do Sol quanto à sua formação, porque da mesma luz que, segundo o Génesis, se criou o primeiro dia, três dias depois se fez o Sol e depois a Lua e as demais estrelas. E também quanto à receção da luz, porque a Lua recebe a sua do Sol… Assim o poder imperial ou real deriva do poder papal ou sacerdotal, tanto quanto à sua dignidade como quanto à sua formação ou à receção da autoridade».

Esta questão do predomínio da Igreja sobre o Estado e a submissão do imperador ao Papa suscitou conflitos e desagravos durante os séculos XII e XIII, de que o próprio Dante Alighieri fala no seu terceiro livro da *Monarquia*. Referindo-se o pontífice romano ao príncipe da cidade eterna, chama-lhes os dois grandes luminares, indicando que a luz do sol personifica o Papa e a luz da lua (de menor intensidade) o imperador. Dante recolhe o legado dessas discrepâncias que perduraram na Idade Média, a partir da interpretação da Bíblia, segundo a qual a luz da lua emanava da luz do sol. Assim era também o poder imperial que emanava da Igreja; daí a sujeição ao poder desta.

No seu «Purgatório», XVI, 106 a 114, Dante escreve o seguinte:

«Bens sobre o mundo havendo derramado,
Tinha Roma dois sóis, que alumiaram
O caminho de Deus e do Estado.

Um ao outro se apagou, e se ajuntaram
Do Bispo o bago e do guerreiro a espada:
Por viva força unidos, mal andaram.

Não mais se temem na junção forçada:
Vê a espiga que prova estes efeitos;
Pela semente é a planta avaliada".»

Para além do seu significado simbólico, o sol e a lua esculpidos no tímpano de Paço de Sousa sublinham, pois, o poder eclesiástico sobre o poder temporal. Este conceito da proeminência divina visava sobretudo os que negavam essa autoridade absoluta.

Os cinco arcos deste pórtico simbolizam as delimitações de cinco espaços celestes. Dois deles, o segundo e o quarto, exibem um conjunto de pontos esféricos da mesma dimensão. Não estão aqui para decorar mas sim para simbolizar destacadas ambivalências dos primórdios espirituais que representam. Estes pontos esféricos são atributo do tempo e do espaço e morada das almas que alcançam a salvação.

Culmina esta arcada com uma formosa composição de quatro fitas entrelaçadas que formam vários elementos geométricos, nomeadamente cruzes (símbolo da imortalidade e da redenção) e losangos (símbolo da criação e do que germina).

Sobre este pórtico podemos observar uma cornija sustentada por dez modilhões antropomórficos e zoomórficos. No primeiro, à nossa esquerda, sobressai a cabeça de um javali, como é bem visível pelo seu formato facial. O cristianismo tipificou-o como animal e agente demoníaco. Representa a força bestial, o desenfreio sexual e devorador de frutos.

No modilhão seguinte encontramos uma pessoa em meditação, de pernas e braços cruzados, elevando a cabeça para o céu. Segue-se um carneiro, símbolo das oferendas do holocausto e também do sacrifício de Cristo. Representa o próprio Cristo. Pela sua cornadura, é tipificado como um animal celeste. Além disso, por ser paciente, viril e enérgico, representa também o género masculino. Na civilização hindu, o carneiro anda associado ao deus do fogo, Agni. Também os fenícios fizeram esculturas da sua cabeça, que colocavam em colunas áticas.

A escultura seguinte representa um homem que sustenta no seu peito um objeto cilíndrico, eventualmente uma cuba de vinho. Pelas suas ambivalências, poderemos estar perante uma representação da cuba mística, a que guarda o sangue de Cristo, ou (o que não seria de estranhar) de uma simples oferenda de vinho, que se produz com abundância nestas terras. Mas outras correspondências são possíveis.

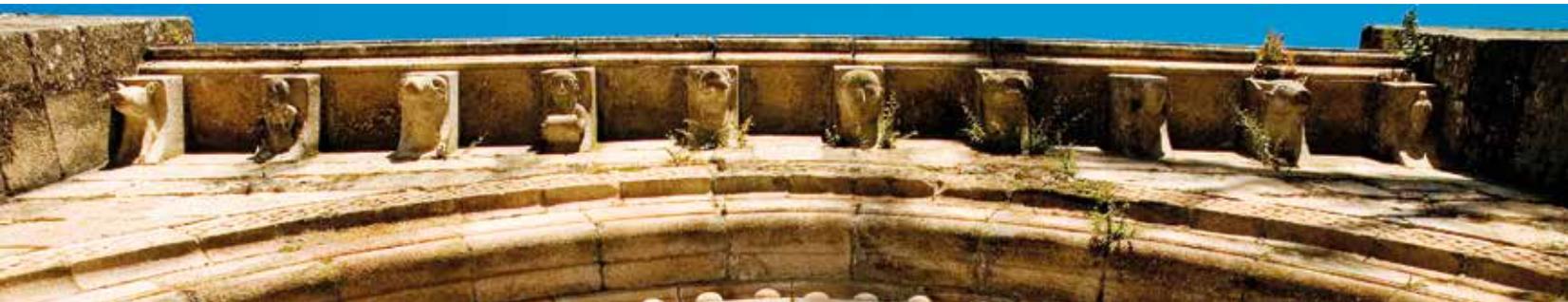
No modilhão que se segue, observamos a cabeça de um fiel cão-de-guarda, vigilante dos rebanhos. Os bestiários medievais contemplam-no como um animal contraditório, já que por vezes surge também associado à representação dos poderes demoníacos, por comer o seu próprio vómito. Nas culturas antigas era uma espécie de guia e guardião do homem e da alma dos mortais. Os egípcios e os americanos pré-colombianos sepultavam os cães junto a pessoas distintas. Era considerado como um animal lunar.

Noutro modilhão vemos a cabeça reclinada de um monge. Está caracterizado pela orla ou coroa de cabelo; o resto da cabeça está completamente rapado.

A seguir aparece-nos um cervo, como representação de Cristo. Os bestiários medievais coincidem no mito de que os cervos devoravam serpentes. Santo Agostinho assim o diz: «O cervo destrói as serpentes e depois tem muita sede e procura desesperado um manancial de água. As serpentes são os vícios e a iniquidade deste mundo e as fontes representam a verdade e a claridade».

Alguns dos trovadores do cancioneiro medieval galaico-português, como Pero Meogo, falam dos cervos e das fontes como ênfase da «água viva» que representa Jesus Cristo, o cervo sacrificial.

No modilhão seguinte, uma pessoa tem sobre o seu pescoço um volumoso cilindro. Embora repetido, o cilindro surge desta vez em posição distinta da anterior. Neste caso, o cilindro ou cuba pesa sobre a pessoa. Poderá representar um atlante. Ou o peso dos vícios. Não admirava que fosse uma alegoria repreensiva sobre os que bebem desvairadamente.

Mosteiro de Paço de Sousa. Fachada ocidental. Modilhões.

Continuando, vemos a cabeça de um cavalo, animal que teve grande repercussão nas civilizações antigas, que lhe atribuíram simbologia solar e lunar; representa também a sabedoria, nobreza, força dinâmica, fidelidade e fugacidade. Os escultores do românico ressaltaram dois aspetos do cavalo: um, com as atribuições que acabamos de referir; outro, quando representado em corpo inteiro (mas sem cavaleiro), como símbolo de força bruta desenfreada.

No último destes modilhões está presente uma pinha. Pelo sua característica de concentrar os pinhões em redor do seu centro, simboliza a Igreja e os crentes. Este modelo cónico representa também o cacho de uvas. Pelo seu formato, não deixa de ser uma figura fálica: por isso, o cacho é um atributo dionisíaco ou báquico.

Na parte superior observamos a surpreendente e harmoniosa rosácea, com três corpos desenhando três tipologias diferentes. No primeiro deles, uma série de pontos esféricos; no segundo, ramos com sete folhas, correspondente ao número do macrocosmo e do ciclo temporal e espiritual; o terceiro, e último, representa uma planta de oito folhas a proteger outra, interior, com um ponto esférico. Voltamos ao número oito, que se manifesta repetidamente.

No centro da rosácea está um círculo que representa a totalidade divina, a morada de Deus, guarnecida por outro em formato de corda que circunda o do centro. Este círculo é rodeado por outros oito, de menor diâmetro, entrelaçados entre si. Os nove círculos levam-nos a valorizar este número como representação mais elevada do poder angélico e da Trindade. Nos oito círculos moram as forças primordiais que guardam o ser superior, de maiores dimensões, que permanece no centro. É toda uma imagem sobre a perfeição celestial dominando os tempos cíclicos e terrenos.

A rosácea não deixa de ter um formato de rosa, tão presente neste pórtico. Portanto, o tema da virgindade e da eternidade, que é representativo da rosa, e que tem uma enorme preponderância nas rosáceas de mosteiros e catedrais, marca também a sua presença. E não é apenas um meio de guiar a luz para o interior do templo; é também uma forma de tentar revelar-nos a imagem do paraíso.

A rosácea de Paço de Sousa não é, obviamente, a de Chartres. Embora sem a luminosa estrutura da catedral francesa, apresenta uma singular harmonia de elementos-chave que acabam por suscitar um diálogo com as pessoas que a admiram. A rosácea de Paço de Sousa convida-nos, pois, a continuar a descobrir a sua vasta temática espiritual e metafísica.

Na parede do lado sul encontramos um genuíno ícone com um homem dentro de um círculo. Na realidade, trata-se da boca de um poço ou cisterna e de alguém que está saindo do seu cativeiro. Para israelitas, árabes e cristãos estas construções subterrâneas serviam como refúgios mas também como calabouços. Na Bíblia, encontramos alguns antecedentes sobre este tema. É disso exemplo

Mosteiro de Paço de Sousa. Fachada ocidental. Rosácea.

Mosteiro de Paço de Sousa. Fachada ocidental. Pormenor.

o histórico rapto de José pelos seus onze irmãos, que o apresam e introduzem numa cisterna, tal como se descreve em Génesis 37: 16-29.

Esta expressiva figura de Paço de Sousa poderá, pois, representar José saindo das profundezas da terra. Ou, quem sabe, um episódio da vida do profeta Jeremias, que, acusado de desanimar soldados e povo, em tempo de guerra, acabaria por ser encerrado numa cisterna que se encontrava no pátio do cárcere. Por instâncias do eunuco Abdemelec, o rei Sedecias consentiria na sua libertação, como pode ler-se justamente em Jeremias 38:13: «Então puxaram Jeremias por meio das cordas, e tiraram--no para fora da cisterna. E Jeremias ficou no pátio do cárcere».

Além de ser uma figura muito pouco representada na iconografia românica, a pessoa que sai do poço tem um significado muito importante neste contexto, por ser sinal inequívoco de que a liberdade é um atributo do ser humano. É esta a mensagem fundamental que esta figura procura transmitir.

No interior de Paço de Sousa encontramos numerosa e significativa iconografia românica. Podemos observá-la através das três naves, onde se repetem vários arquétipos, já mencionados no frontal do pórtico. Sobretudo de temática fitomórfica, inclusive no túmulo de Egas Moniz.

Limitamo-nos, porém, a descrever um capitel do interior, em que se observa a luta de duas águias disputando uma peça de caça, uma lebre ou um coelho.

Uma curiosíssima cena de rapina em que as rainhas das aves fazem grandes acrobacias num desafio que representa a gula e a inveja. Um ato, enfim, aparentemente singular. Sendo indiscutivelmente um quadro estético bem conseguido, em boa verdade é a representação de um tema costumeiro para o povo camponês do Norte de Portugal.

Mosteiro de Paço de Sousa. Interior. Capitel.

Bibliografia

ALVES, Lourenço – *Arquitetura religiosa do Alto Minho: igrejas e capelas*. Viana do Castelo: [s.n.], 1987.
AMARANTE, Eduardo – *Portugal simbólico*. Porto: Edições Nova Acrópole, 1995.
ANDRÉ, João Maria – *Sentido, simbolismo e interpretação no discurso filosófico de Nicolau de Cusa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
ANTÓNIO DE LISBOA, Santo – *Obras completas*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1987.
ARISTÓTELES – *Historia de los animales*. Madrid: Akal/Clásica, 1990.
BALDOCK, John – *El simbolismo cristiano*. Madrid: EDAF, 1992.
BECKER, Udo – *Enciclopedia de los simbolos*. Barcelona: Ediciones Robin Book, 1996.
BEIGBEDER, Olivier – *La simbologia*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1970.
BERNARDO, Santo – *Obras completas*. Madrid: BAC, 1983.
BÍBLIA SAGRADA. 8.ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1978.
BINGEN, Hildegarda de, Santa – *Hierbas divinas*. Girona: Tikal Ediciones, [2015].
COOPER, J. C. – *El simbolismo lenguaje universal*. Buenos Aires: Ediciones Lidium, 1988.
ELIANO, Claudio – *Historia de los animales*. Madird: Akal/Clásica, 1989.
GARCÍA ROMO, F. – *La escultura del siglo XI*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
GARCÍA, Xosé Lois – *Simbologia do românico de Amarante*. 2.ª ed. Amarante: Edições do Tâmega, 1997.
______________ – *Simboloxía do románico de Chantada*. [Lugo]: Diputación Provincial de Lugo – Servicio de Publicaciones, 2010.
______________ – *Simboloxía do románico de Pantón*. Santiago de Compostela: Editorial Compostela, 1999.
______________ – *Simboloxía do románico de Sober*. Galicia: Xunta de Galicia, 2008.
GUÉNON, René – *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidos Orientalia, 1995.
HANI, Jean – *El simbolismo del Templo Cristiano*. Barcelona: Siphia Perennis, 1978.
HAYEK, Samir El, tradução – *O Alcorão Sagrado*. [S.l.]: Edições eBookLibris, 2006.
LIÉBANA, Beato de – *Obras completas*. Madrid: BAC Mayor, 1995.
LLULL, Ramon – *Llibre de les Bèsties*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
LURKER, Manfred – *El mensaje de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1992.
MÂLE, Émile – *El arte religioso*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
MATOS, A. Campos – *A igreja românica de S. Pedro de Rates*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.
OSO DE LUNA, Mario – *Simbología arcaica*. Madrid: Editorial Pueyo, 1921.
PANUNZIO, Saverio, ed. lit. – *Bestiaris*. Barcelona: Editorial Barcino, 1963.
VASCONCELOS, Joaquim de – *Arte românica em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
VIVES, José – *Concilios visigóticos*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
XUNTA GALICIA – *Atas simposio internacional O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo*. Galicia: Dirección Xeral de Cultura, 1991.

Autor

XOSÉ LOIS GARCÍA

Nasceu em Lugo (Galiza), em 1945. É licenciado em Geografia e História pela Universidade de Barcelona. Foi diretor do Arquivo Histórico Municipal de Sant Andreu de la Barca (Catalunha). Conferencista e articulista, a sua carreira de escritor, iniciada em 1974, estende-se pelos domínios da poesia, ensaio, conto, teatro e literatura infantojuvenil. Antologiou e traduziu para castelhano alguma da melhor poesia africana de Língua Portuguesa. Paralelamente a estas atividades, publicou vários estudos sobre a simbologia do românico galaico-português: *Simbologia do românico de Amarante* (tradução de António José Queiroz – 1.ª ed., 1990; 2.ª ed. 1997); *Simboloxía do románico de Pantón* (1.ª ed., 1999; 2.ª ed., 2014); *Simboloxía do románico de Sober* (2008); *Simboloxía do románico de Chantada* (2010); *Simboloxía do románico de Saviñao* (2015).

É, desde 1997, membro honorário da União dos Escritores Angolanos. Em agosto de 2005, a sua vida e obra foram objeto de estudo num colóquio-homenagem que decorreu em Chantada (Galiza). Foi galardoado com o Pedrón de Honra, em 2008. No ano seguinte, foi nomeado Cronista Oficial de Sant Andreu de la Barca.

Tradutor

ANTÓNIO JOSÉ QUEIROZ

Nasceu em Vila Meã (Amarante), em 1954. É doutor em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, investigador do Centro de Estudos de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa (CEFi) e do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE). Publicou, entre outros, diversos livros e ensaios sobre a Primeira República Portuguesa. É membro da Associação Portuguesa de Escritores e da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto.